



HAL
open science

Écrire l'actualité dans les Correspondances littéraires

Régine Jomand-Baudry, François Moureau, Eric Francalanza, Cyril Francès,
Béatrice Ferrier

► **To cite this version:**

Régine Jomand-Baudry, François Moureau, Eric Francalanza, Cyril Francès, Béatrice Ferrier (Dir.).
Écrire l'actualité dans les Correspondances littéraires. Régine Jomand-Baudry. 2014, Écrire l'actualité
dans les Correspondances littéraires. hal-01804923

HAL Id: hal-01804923

<https://univ-lyon3.hal.science/hal-01804923>

Submitted on 1 Jun 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ECRIRE L'ACTUALITE DANS LES CORRESPONDANCES LITTERAIRES

Textes réunis et présentés
par Régine Jomand-Baudry

Je remercie l'université Jean Moulin-Lyon 3, et particulièrement le service de la recherche et le conseil scientifique qui ont soutenu ce projet. Ma reconnaissance va également à l'équipe Marge, à son directeur, Gilles Bonnet et à Frédérique Lozanorios pour son efficacité sans failles.

Écrire l'actualité dans les *Correspondances littéraires*

Cette publication en ligne réunit les communications de la journée d'études qui s'est tenue à l'université Lyon 3 le 23 janvier 2014. À l'occasion de la publication prochaine de 3 volumes de *Correspondances littéraires* (*Correspondance littéraire de Karsruhe*, de 1757 à 1766, 2 vol. et *Correspondance littéraire de Nîmes*, 27 juin 1753-22 août 1754, 1 vol.), l'organisation d'une manifestation scientifique sur ce genre du journalisme manuscrit s'imposait. En effet, le travail d'annotation et les lectures croisées de ces corpus ont fait resurgir lors du workshop de juin 2013, un certain nombre de questions, dont la toute première porte sur la définition de ce « cas particulier de la communication manuscrite¹ », pour reprendre les termes de François Moureau, dont l'hybridité constitutive, qui avait fait l'objet d'une première exploration par Jochen Schlobach², mérite d'être réexaminée, notamment à la lumière des éditions en cours de la *Correspondance littéraire* de Grimm³ et de celle des *Mémoires secrets*⁴. Quelle place la correspondance littéraire occupe-t-elle à côté du journalisme imprimé, et au sein du journalisme manuscrit ? Comment la situer par rapport à ce que l'on nomme communément les « nouvelles à la main », ces deux appellations désignent-elles des objets différents ou qui se recouvrent partiellement ? Du côté de l'épistolarité dont elle emprunte la forme, quels rapports entretient-elle avec les correspondances privées ? La volonté de donner des contours plus précis à cet ensemble animait déjà l'introduction au volume I des *Correspondances littéraires inédites*⁵ et dans sa contribution pionnière, Jochen Schlobach s'interrogeait sur cette désignation, en soulignant l'authenticité d'une expression utilisée dès le XVIII^e siècle sous la plume des « correspondants » et de leurs destinataires, sans pour autant que le sens des deux termes qui la composent réponde exactement au contenu et à la forme de ce type de périodique à la main. François Moureau et Eric Francalanza ont accepté de réfléchir à ces questions particulièrement épineuses, afin de débrouiller l'écheveau complexe des relations de cette communication manuscrite avec ses voisins les plus immédiats, du côté du périodique comme

¹ Selon les termes de François Moureau dans la Préface de son précieux *Répertoire des nouvelles à la main, Dictionnaire de la presse clandestine manuscrite, XVI-XVIII^e siècles* (Oxford, The Voltaire Foundation, 1999, p. VIII).

² Voir « Les correspondances littéraires et le rayonnement européen de la France au XVIII^e siècle » dans le volume I des *Correspondances littéraires inédites* (Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987).

³ Edition critique sous la direction de Ulla Kölvig, Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du XVIII^e siècle, 2006-, 8 volumes parus.

⁴ Edition critique sous la direction de Christophe Cave, Paris, Honoré Champion, 2009-, 5 volumes parus.

⁵ *Ibid.*, p. 32-33. Jochen Schlobach insiste sur le rôle des éditeurs du début du XIX^e siècle dans l'adoption de cette terminologie.

du côté de l'épistolaire. Adoptant le point de vue de l'historien des journaux, François Moureau élabore une véritable généalogie de la presse imprimée et manuscrite depuis ses origines, à partir de ses aspects légaux et économiques, afin de déterminer les filiations de la correspondance littéraire manuscrite. Le paysage des journaux patentés et dûment censurés qui se partagent les domaines de l'information laisse place dès le XVII^e siècle à une presse manuscrite professionnelle mais illégale, essentiellement politique, dont la liberté légitime l'existence et justifie la dépense non-négligeable qu'elle représente. Les nouvellistes du siècle suivant ont été largement « récupérés » par le pouvoir, qui, dès 1732, choisit une stratégie de contrôle et d'autorisation tacite plutôt que l'affrontement. Du coup, ils se replient sur une actualité « réputée rare » pour entretenir leur clientèle. A côté des « feuilles journalières » contrôlées apparaissent des « feuilles particulières », nommées aussi gazetins, pariant sur l'irrésistible attrait d'une information scandaleuse et vendues à prix d'or à quelques privilégiés. Selon François Moureau, les correspondances littéraires qui naissent au milieu du XVIII^e siècle, s'inspirent du même procédé du secret et cultivent chez leur destinataire le même sentiment d'être un *happy few*, mais sur d'autres sujets. Si l'on remplace l'érudition par l'actualité, elles ont également quelque chose à voir avec les correspondances savantes⁶ qui s'échangeaient entre érudits au niveau européen et par-delà les différences religieuses. Le « modèle économique » des correspondances littéraires dont le tarif est généralement prohibitif - ce qui explique que les envois soient souvent accompagnés d'objets culturels ou artistiques (livres, œuvres d'art etc) ou à la mode (rubans...) ou encore d'usage domestique, voire alimentaire (cierges, fromages...) - vise des abonnés d'exception convaincus d'accéder par là à une matière journalistique réservée à quelques élus, précieuse parce rare et secrète⁷. Le plus souvent, son contenu concerne la vie littéraire et théâtrale parisienne, comporte des comptes rendus d'ouvrages imprimés et des nouvelles, anecdotes et notices nécrologiques. Si la matière traitée relève toujours de l'actualité, elle n'est souvent pas exclusivement littéraire, même si ce cas est fréquent. En réalité, le critère du contenu n'est pas à lui seul pertinent pour distinguer les correspondances littéraires traditionnellement vouées à évoquer la vie littéraire et culturelle et les nouvelles à la main plus orientées vers les questions d'ordre politique, car il est l'objet d'une grande variabilité, les rédacteurs s'adaptant selon toute vraisemblance aux

⁶ Voir sur ce point l'article de Jens Häselser, « Correspondances érudites et "littéraires" », dans *De bonne main, La communication manuscrite au XVIII^e siècle*, édité par François Moureau, Universitas, Paris, Voltaire Foundation, Oxford, 1993, notamment pp. 47-49. : « Les différences entre correspondances savantes et correspondances littéraires n'offrent [...] que des variations graduelles de contenus et se fondent essentiellement sur la différence sociale des destinataires, et sur une régularité qui les rapproche des journaux » (p. 47-48).

⁷ Sur la question du secret, voir la contribution de Jochen Schlobach « Secrètes correspondances : la fonction du secret dans les correspondances littéraires » dans le volume *De bonne main...*, ouvrage cité, pp. 29-42.

exigences de leur(s) abonné(s) : les frontières entre ces actualisations périodiques manuscrites restent donc indécises, puisque les premières s'inspirent aussi du modèle économique mis en place par les gazetins.

En se fondant sur la filiation opérée par Jochen Schlobach entre correspondance littéraire et correspondance familière⁸, Eric Francalanza se livre d'abord à une analyse minutieuse de la correspondance familière de Diderot, de la manière dont il conçoit son échange épistolaire avec Sophie Volland en s'imposant un rythme périodique et en pratiquant des échanges de contenu, effectifs bien que peu nombreux, entre ses lettres et la fameuse *Correspondance littéraire* de Grimm à laquelle il participe. Soulignant l'annexion de suppléments à cette correspondance familière, il invite à « penser la correspondance littéraire comme une formalisation de tendances spécifiques de l'écriture épistolaire personnelle ». Il ne s'agit cependant pas de tirer des conclusions hâtives de ce qui n'est qu'une ressemblance, car d'autres facteurs qui ont trait à l'origine de la rédaction, à la périodicité, au contrat/au pacte conclus d'un côté comme de l'autre avec le destinataire, au caractère impersonnel ou subjectif de l'écriture tracent une ligne de démarcation perceptible entre les deux « genres ». Ainsi, la multiplicité des rédacteurs est quasiment de règle pour remplir le contrat conclu avec chacun des destinataires de la correspondance littéraire, et notamment l'obligation de régularité dont la défaillance par rapport au calendrier programmé implique toujours des explications. Avec la rémunération, ce sont là les deux contraintes essentielles du contrat qui lie les deux parties, auxquelles il faut ajouter l'obligation de fournir une certaine quantité d'informations et de développements, ce qui n'est évidemment pas le cas de la correspondance familière ; en outre, un mode d'écriture plus impersonnel est spécifique de la correspondance littéraire, même si la « marque de fabrique » du rédacteur s'exprime notamment au sein du discours critique et le fait tendre vers le subjectif. L'exemple de la correspondance de Chompré⁹ qui peut être qualifiée de « littéraire » pour une série de « raisons convergentes » : diversité des nouvelles, tonalité subjective de l'écriture dans un cadre prétendu distant, nouvelles de Paris, convainc de l'extrême difficulté qu'il y a à distinguer nettement l'une de l'autre, tant chacune de ces deux catégories peut se décliner dans des modalités intermédiaires, ce qui est une invitation à « repenser les tensions entre écriture journalistique et écriture épistolaire personnelle » et à remettre en question l'idée que

⁸ Jochen Schlobach écrit dans « Les correspondances littéraires et le rayonnement européen de la France au XVIII^e siècle » : « Le genre de la correspondance littéraire est né de la lettre personnelle », article cité, p. 39.

⁹ Publiée en 1988 par Élisabeth Wahl dans la collection des « Correspondances littéraires, érudites, philosophiques, privées ou secrètes » chez Champion-Slatkine.

la correspondance littéraire s'apparenterait à un genre¹⁰ doté de règles d'écriture spécifiques. C'est donc davantage l'interpénétration dialogique qu'il convient désormais d'interroger pour décrire ce discours hybride.

Plusieurs communications se sont centrées sur la question de « l'auteur » des correspondances littéraires ou l'ont abordée. Avant tout, il convient de rappeler que parler de l'auteur au singulier est problématique puisque cette fonction se diffracte généralement en une série d'intermédiaires : collecteurs de nouvelles et rédacteurs, copistes, diffuseurs. Si le profil sociologique des rédacteurs est dans l'ensemble connu grâce aux travaux de François Moureau¹¹ et à l'enquête initiale de Jochen Schlobach notamment, quelles sont les modalités de la présence du rédacteur dans son texte ? A partir de la correspondance de Karlsruhe par Antoine Maillet-Duclairon à son abonnée Madame de Bade-Dourlac, Béatrice Ferrier et Cyril Francès se sont penchés sur cette question. Pour Béatrice Ferrier qui s'intéresse à la critique théâtrale, rubrique la plus représentée et la plus ample de 1757 à 1763, Antoine Maillet-Duclairon construit un double éthos qui tient à la fois de sa fonction de journaliste et de celle d'auteur et théoricien du théâtre. Ces deux voix s'articulent dans l'élaboration de comptes rendus qui visent à satisfaire sa correspondante, en formulant un discours fiable dont il est le garant. En effet la crédibilité du journaliste repose essentiellement sur le fait qu'il déclare ne rapporter que ce qu'il a vu : témoin de l'actualité théâtrale même la plus curieuse, il est tout naturel qu'il en soit le meilleur reporter. Sur le mode d'une conversation informelle et avec une liberté de ton qui n'hésite pas à fournir avec une causticité irrésistible, détails piquants, anecdotes et bons mots, il établit une sorte de connivence émotionnelle et culturelle avec sa correspondante. Maillet-Duclairon journaliste s'exprime ainsi souvent en spectateur qui ne dédaigne ni de rapporter les réactions du public - qu'il les partage ou non-, ni d'exprimer sincèrement ses émotions. Mais une autre voix sous-tend constamment ses comptes rendus théâtraux, celle du théoricien pour qui la correspondance est un moyen d'affirmer ses idées esthétiques. Partisan d'un théâtre moral mais opposé l'expressivité de la « pure nature » telle que la conçoit Diderot dans le drame bourgeois, il reproche à ce nouveau genre « la stérilité de l'imagination », le goût du larmoyant, les difficultés qu'il engendre pour l'acteur qui ne

¹⁰ François Moureau s'interrogeait déjà dans la préface des *Inédits de Correspondances Littéraires de G.T. Raynal et N.M. Chompré* (textes établis par Emile Lizé et Elisabeth Wahl, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988, p. 8) sur la légitimité du classement de l'épistolarité privée dans les *Correspondances littéraires* et si ces dernières relèvent d'un genre.

¹¹ Pour les nouvellistes, voir l'article de François Moureau, « Les nouvelles à la main dans le système d'information de l'Ancien Régime », dans *De bonne main...*, ouvrage cité, p. 122-125. Pour les rédacteurs des correspondances littéraires aux têtes couronnées : Raynal, Thieriot, Grimm, Pierre de Morand, Pierre Rousseau, l'abbé de Ronzière, Maillet-Duclairon, Pougin de Saint-Aubin, Suard, l'abbé Aubert, Meister et quelques autres en sont les représentants les plus connus.

sait plus « dans quel style jouer ». A l'égard du jeu des acteurs, vérité et naturel sont ses mots d'ordre, sa préférence allant à « l'acteur qui sent » plutôt qu'à celui « qui joue le sentiment », comme M^{lle} Clairon qu'il baptise férocement : « la première hurleuse de l'Europe ».

En analysant la Correspondance de Karlsruhe (1761-1762) sous l'angle de l'auctorialité, Cyril Francès montre la place limitée de celui qu'il faut bien nommer l'auteur, telle qu'elle est pré-déterminée par le « contrat de communication » et telle qu'elle apparaît effectivement dans le texte, notamment à travers les stratégies énonciatives mises en œuvre. L'actualité se dit majoritairement par le truchement du pronom « on » qui non seulement énonce l'événement, mais également « sa réception par l'opinion » dans un discours dont l'impersonnalité ne laisse à Maillet-Duclairoin que le rôle d'un « invisible rapporteur » ou qui « fonde son jugement personnel dans celui de l'opinion, sans qu'il soit possible de les distinguer ». Deux tensions interviennent alors par rapport à ce schéma général : dans les sujets politiques, si le « *on* maintient l'illusion d'une énonciation partagée », le *nous* vient au contraire affirmer « une appartenance du locuteur », sans pour autant que ce dernier acquiert une position centrale ; le cas du discours prescriptif a pour conséquence d'inscrire le locuteur au sein d'une *doxa* dominante, même si le mode impersonnel demeure. Malgré le décentrement de la figure de l'auteur, un ethos se dessine en filigrane qui surgit de manière décisive avec les occurrences de la première personne, où le sujet fonctionne principalement comme régisseur de l'information. En de plus rares occasions, la subjectivité du locuteur transparait, lorsqu'il parle en endossant le rôle de spectateur et de témoin d'une certaine actualité. Au-delà d'une posture auctoriale qui balance entre discours personnel et discours informationnel, se construit une image d'auteur qui s'élabore au contact des œuvres critiquées, et particulièrement lors d'une confrontation avec l'œuvre et les idées de Rousseau. C'est dans cette épreuve que s'épanouit la voix propre du critique, nouvelle figure d'auteur qui émerge au cours de cette période dans l'histoire littéraire.

De son côté, Sébastien Drouin se penche sur l'actualité théâtrale de l'année 1764 de la *Correspondance littéraire de Karlsruhe* et montre son apport à notre connaissance de la société et des mœurs d'une période dont elle affine la compréhension. L'année 1764 apporte en effet plusieurs témoignages de la « mode à la grecque » qui marque le grand mouvement du retour à l'antique à ce moment-là : d'abord à travers la nouvelle salle d'opéra construite par Soufflot au palais de Tuileries pour remplacer celle du Palais-Royal, détruite l'année précédente par un incendie, et qui est unanimement critiquée pour son acoustique et les mauvaises perspectives qu'elle offre à nombre de spectateurs. Maillet-Duclairoin divertit sa destinataire en expliquant l'origine de ce goût grec qui s'est étendu à la mode vestimentaire, à

l'architecture, au mobilier, à la vaisselle, aux bijoux et dont la création littéraire et théâtrale n'est pas exempte (notamment dans l'*Olympie* de Voltaire dont sa mise en scène curieuse par son « réalisme » est commentée par le rédacteur, malgré l'accueil réservé du public). Il n'hésite pas à rapporter une anecdote dont la victime est un prédicateur qui, parce qu'il s'était référé aux anciens Grecs dans son sermon, devint la risée de ses auditeurs! S'agissant de l'actualité théâtrale, l'année 1764 est celle de *Cromwell* par un certain... Maillet-Duclairon : bien que la pièce ait été unanimement critiquée – elle est carrément assassinée par Grimm -, le rédacteur, par ailleurs accusé de plagiat (la pièce serait de Morand), n'hésite pas à rendre compte assez discrètement cependant, de son œuvre à sa correspondante, et à citer l'hommage ironique que lui rend Voltaire à ce propos, et ce, malgré son anti-voltairianisme déclaré.

A partir de la Correspondance littéraire de Nîmes par Pierre de Morand, Régine Jomand-Baudry s'intéresse à l'écriture de l'actualité qui constitue le fondement du périodique et à son éventuel rapport avec le discours historique. En analysant le système de datation affiché dans la correspondance et en confrontant les références temporelles entre elles, il apparaît que la correspondance littéraire reflète une conception relativement lâche de l'actuel et joue surtout sur des effets d'actualité. Si elle partage avec l'histoire la volonté de transmettre des informations avérées, en revanche elle ne se refuse pas de divertir par le curieux, le singulier, le plaisant, et même la fiction, à condition que l'intérêt du lecteur soit au rendez-vous. La manière dont les nouvelles sont hiérarchisées selon un ordre récurrent assez immuable malgré quelques exceptions significatives, la place accordée aux critiques négatives ou encore à l'éphémère témoignent bien de l'hybridité d'un discours pris entre deux régimes : celui de l'information objective et celui de la « fiction » divertissante. Ainsi, la correspondance littéraire ne vise-t-elle pas à se constituer en discours historique, ni à rassembler des matériaux pour la postérité, elle s'inscrit plutôt dans une dimension anhistorique qui réunit ses deux acteurs dans un présent toujours renouvelé.

C'est surtout à l'ouverture de perspectives de recherche qu'a tenu la richesse de cette journée : l'hybridité de son écriture voue en effet la correspondance littéraire à des modalités énonciatives plus complexes et plus mobiles qu'il n'y paraissait au premier abord, les liens entre le rédacteur et son (sa) correspondant(e) oscillant entre familiarité et retenue, entre distance et connivence dans un jeu subtil d'exhibition et de masquage du locuteur. C'est la comparaison entre différents corpus qui permettra d'affiner la description de ces rapports entre l'énonciateur et son abonné(e). Autre piste de réflexion : la source d'information des nouvelles. Même si le rédacteur prétend le plus souvent avoir fait office de témoin des faits et des spectacles qu'il évoque, elle demeure nébuleuse et laisse supposer l'existence d'un

matériau scriptural initial : ont été plusieurs fois relevés, notamment par Béatrice Ferrier, des phénomènes de duplication entre journaux imprimés et correspondances littéraires manuscrites, ce qui implique soit l'existence d'une source commune à plusieurs organes d'information, soit le recours à la pratique de la copie. Ces remarques conduisent à reconsidérer la question de la nouveauté de l'information qui, bien qu'elle soit au fondement du contrat qui régit les correspondances littéraires, doit être resituée par rapport aux conditions de circulation de l'information d'une époque où les délais d'acheminement et de diffusion des nouvelles n'avaient aucun rapport avec ce que nous connaissons aujourd'hui, et où manuscrits et imprimés fonctionnaient dans un rapport de complémentarité, plus que de substitution ou de rivalité¹². Quoiqu'il en soit, les correspondances littéraires demeurent des documents de premier ordre sur la vie culturelle parisienne et parfois aussi sur l'atmosphère politique qui règne dans la capitale ; mieux que tout autre médium, elles permettent, précisément parce qu'elles rapportent comme en direct aussi bien le fait divers prosaïque et le potin mondain que l'événement littéraire ou théâtral, de saisir ce que l'on pourrait appeler « l'air du temps ».

Régine Jomand-Baudry
Université Jean Moulin-Lyon3
Equipe Marge

¹² Sur ce point l'article de François Moureau, « La Plume et le plomb » (dans *De bonne main, op. cit.*), apporte des arguments décisifs.

Correspondances littéraires et nouvelles à la main : des frontières indécises ?

François Moureau

Université Paris-Sorbonne

Certains aspects de la diffusion de l'information sous l'Ancien Régime restent encore en grande partie à étudier. Si l'on connaît maintenant assez bien la production imprimée¹³ et manuscrite¹⁴ grâce aux travaux des historiens de la presse réalisés lors des dernières décennies, un voile assez épais règne encore sur les liens entretenus entre les acteurs et les diverses formes de ce processus.

La diffusion de l'information passait en France par des canaux très distincts selon leur légalité par rapport à des règles de type monopolistique élaborées au cours du XVII^e siècle et qui furent maintenues malgré de fortes adaptations jusqu'à la Révolution. La « matière de journal¹⁵ » fut divisée en secteurs spécifiques ; la diffusion particulière de chacun d'entre eux fut confiée à un unique périodique dont le responsable était nommé par « brevet de don » révocable *ad nutum* par l'autorité royale. Ce principe fut inauguré en 1631 avec la *Gazette* de Théophraste Renaudot, qui bénéficia, en outre, d'un brevet transmissible à ses héritiers, un patrimoine qui annonçait les revendications des libraires parisiens du siècle suivant au sujet des privilèges, dont Diderot fut le porte-parole dans sa « Lettre sur la librairie¹⁶ ». Trois périodiques privilégiés, à la manière des compagnies à monopole (Compagnie des Indes (1664), des Grandes Glaces (1665), etc.) développées par Colbert, se répartirent les divers domaines de l'information : la *Gazette* pour l'information générale et politique ; le *Journal des savants* créé en 1665 pour les comptes rendus et les annonces allant de l'histoire « savante » aux informations scientifiques internationales ; le *Mercurie galant*, enfin, conçu en 1672 par Jean Donneau de Visé pour l'univers complexe des arts et de la littérature, voire de la production originale. Le privilégié, présenté dans « l'ours » du périodique comme « l'auteur », même s'il avait quelques collaborateurs secrets dont on reparlera, avait la responsabilité absolue de ce qu'il publiait sous le contrôle, pour les deux derniers périodiques, d'un des censeurs de la Chancellerie, le journal étant considéré comme un « livre » et donc

¹³ Jean Sgard (dir.), *Dictionnaire des journaux. 1600-1789*, Paris, Universitas, 1991, 2 vol.

¹⁴ François Moureau, *Répertoire des nouvelles à la main. Dictionnaire de la presse manuscrite clandestine. XVIe-XVIIIe siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999

¹⁵ *Matière et esprit du journal. Du Mercurie galant à Twitter*, Alexis Lévrier et Adeline Wrona (dir), Paris, PUPS, 2013.

¹⁶ « Lettre historique et politique adressée à un magistrat sur le commerce de la librairie » (1763), in *Œuvres*, Laurent Versini éd., t. III : Politique, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 59-116.

justiciable de la procédure habituelle à ce genre de production imprimée¹⁷. La *Gazette*, quant à elle, émanation directe du pouvoir, était validée en amont par ceux qui la rédigeaient. Les journaux nouveaux publiés par la suite en France durent payer un droit au privilégié relevant de leur secteur d'activité. Cela ne valait pas, évidemment, pour la presse étrangère de langue française, même si son introduction et sa diffusion en France par la Ferme générale des postes étaient lourdement taxées et contrôlées étroitement par le « Bureau général des gazettes étrangères » qui pouvait à tout moment en interdire le passage aux frontières du royaume¹⁸.

Les journalistes français privilégiés bénéficiaient de solides revenus : la *Gazette* rapportait 15 000 livres par an à Renaudot dans les années 1640. Son fils, Théophraste II, puis ses petits-fils François et Eusèbe Renaudot (1648-1720) et leur neveu Eusèbe-Jacques Chaspoux de Verneuil (1695-1747) et son fils Eusèbe-Félix profitèrent jusqu'en 1749 des revenus du privilège et de la charge de la *Gazette*¹⁹. À cette date, le privilège fut vendu par Chaspoux de Verneuil à Pierre-Nicolas Aunillon (1684-1758). C'est par lettres patentes d'août 1761 que l'épopée familiale prit fin avec un ministère des Affaires étrangères qui prit en main la gestion directe, la rédaction et la propriété de la *Gazette* devenue *Gazette de France* de 1762 à 1792²⁰. Voltaire, expert en manipulations textuelles, nota sans illusion en 1764 : « Les *Gazettes* de France ont toujours été revues par le Ministère²¹ ». De son côté, le *Mercure galant* devenu *Mercure de France dédié au roi* en 1724 avait été gratifié, au milieu du siècle, d'un brevet de don original, puisque des pensions accordées à des écrivains y étaient liées, au risque pour eux de les perdre si le titulaire du privilège déplaisait et était révoqué : celles-ci étaient estimées à 30 000 livres en 1768²², soit à la moitié de la charge éditoriale totale du périodique²³. À la fin du XVII^e siècle, le *Mercure galant* rapportait à son fondateur 15 000 livres par an²⁴, le revenu tiré par Théophraste Renaudot de la *Gazette* que

¹⁷ Claude-Marin Saugrain, *Code de la Librairie et Imprimerie de Paris ou Conférence du Règlement arrêté au Conseil d'État du Roi le 28 février 1723, et rendu commun pour tout le Royaume, par arrêt du Conseil d'État du 24 mars 1744, avec les anciennes ordonnances, édits, déclarations, arrêts, règlements et jugements rendus au sujet de la Librairie et de l'Imprimerie, depuis l'an 1332, jusqu'à présent*, Paris, Aux dépens de la Communauté, 1744, Titre XV : « Des privilèges et continuations d'iceux pour l'impression des livres », article CI, p. 358-359.

¹⁸ Gilles Feyel, « La diffusion des gazettes étrangères en France et la révolution postale des années 1750 », *Les Gazettes européennes de langue française (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Henri Duranton, Claude Labrosse et Pierre Réat (dir), Publications de l'université de Saint-Étienne, 1992, p. 81-98.

¹⁹ Voir à leur nom le *Dictionnaire des journalistes. 1600-1789*, Oxford ; Voltaire Foundation, 1999, 2 vol.

²⁰ Sur l'histoire de la *Gazette*, voir la somme de Gilles Feyel, *L'Annonce et la nouvelle. La presse de l'information sous l'Ancien Régime (1630-1788)*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000.

²¹ « De la gazette », *Nouveaux Mélanges philosophiques, historiques, critiques*, [Genève, Cramer], 1764, t. II, p. 335-338 (article de l'*Encyclopédie*). Citation, p. 336.

²² *Mémoires secrets*, Londres, John Adamson, 1777, t. IV, p. 40, 21 mai 1768.

²³ *Mémoires secrets*, Londres, John Adamson, 1777, t. I, p. 26, 28 janvier 1762.

²⁴ F. Moureau, « Du *Mercure galant* au *Mercure de France* : structure et évolution éditoriales (1672-1724) », *Matière et esprit du journal*, op. cit., p. 38.

nous avons signalé plus haut. Le « pré carré » colbertiste était donc bien protégé dans ses frontières et au-delà.

Il était clair que, pour acquérir ou pour passer acquérir quelque légitimité auprès des lecteurs, l'information devait emprunter d'autres canaux que la presse officielle française sous privilège voire tolérée quand elle était d'origine étrangère. Au plus fort de la Révolution, Pierre Manuel annonça la fin de ce système et la « régénération » de la presse par la « liberté » proclamée dans l'article XI de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*²⁵ : « Un peuple qui veut s'instruire ne se contente pas de la *Gazette de France*²⁶ », commenta-t-il. En parallèle de la presse imprimée circulait depuis le XVI^e siècle et, en France, en gros depuis les guerres de Religion, une presse manuscrite professionnelle diffusée par livraisons régulières de quatre pages le plus souvent, sous le couvert de la poste. Au XVII^e siècle, imitant la structure des gazettes, elles fournissaient des nouvelles essentiellement politiques rangées géographiquement du plus loin au plus près. Ces « nouvelles à la main²⁷ » n'avaient rien de légal, on s'en doute, et l'autorité royale ne cessa de les interdire, à partir de 1656, par divers arrêts, dont la répétition prouve à l'évidence l'inefficacité. Au cours du siècle suivant, les « nouvelles à la main » montèrent en puissance avec des entreprises très organisées – rédacteurs, compilateurs de séries rivales, légion de copistes dans des soupentes parisiennes, contrefacteurs provinciaux, complicité des directeurs des postes, abonnements partagés – dont le « tirage » bi-hebdomadaire pouvait atteindre plusieurs centaines de « copies », ce qui équivalait à celui d'une petite gazette imprimée, et plus si on comptait les contrefaçons de ces nouvelles elles-mêmes clandestines.

Elles se flattaient naturellement de fournir ce qui n'était pas dans la « gazette », puisque c'était la justification économique sinon la légitimité de leur existence. Les abonnements étaient relativement élevés, mais comparables à ceux de la *Gazette* et de ses succédanés officiels, voire de celui des gazettes étrangères qui étaient hors de prix en France – habile manière de réduire leur chalandise pour l'administration royale. En 1714, dom Calmet paie pour son abonnement à la *Gazette d'Amsterdam* 78 livres, plus 26 de port. En 1740,

²⁵ Article XI : « La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'Homme : tout Citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement, sauf à répondre de l'abus de cette liberté, dans les cas déterminés par la Loi ».

²⁶ [Pierre Manuel], *La Police de Paris dévoilée*, Paris, An II, t. I, p. 201. Voir le chapitre : « De la Police sur les nouvelles à la main », p. 201-228. Sur la situation des novellistes dans le régime de la « liberté de la presse », voir F. Moureau, « Clandestinité et discours paradoxal avant et pendant la Révolution : le cas des nouvelles à la main », *Débats et écritures sous la Révolution*, Huguette Krief et Jean-Noël Pascal (dir.), Leuven, Peeters, 2011, p. 29-41.

²⁷ Sur toutes ces questions, on se permettra de renvoyer à notre *Répertoire des nouvelles à la main. Dictionnaire de la presse manuscrite clandestine. XVI^e-XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999 et, particulièrement, à la Préface, p. VII-XXXVII, où l'on trouvera toutes les références utiles (RNM).

cette gazette fournie de 22 à 24 livres en Hollande était proposée à 104 livres en France²⁸. À la même époque, l'abonnement annuel à la *Gazette* parisienne était de 15 livres²⁹. À comparer avec l'abonnement du « Courrier de Paris » manuscrit de Chevrier qui coûtait 36 livres en 1753 (*RNM*, notice 1753.1). Un ouvrier parisien gagnait alors une livre par jour ouvrable.

D'où venaient ces « nouvellistes » dits aussi « gazetiers » ? Quelques-uns étaient issus de la presse légale et joignaient, discrètement, à leur abonnement imprimé leur équivalent manuscrit : ce fut le cas de certains privilégiés du *Mercure* comme l'abbé Buchet ou du directeur du *Courrier du Bas-Rhin*, Jean Manzon, pour les gazettes étrangères. Cela pose la question du statut de ces séries nouvellistes particulières : production entrante ou production sortante ? Source revue ou hors censure de la gazette imprimée elle-même, mais peut-être aussi compilation d'informations dont le seul sel venait de leur diffusion manuscrite ? Car l'analyse de centaines de séries pour le *Répertoire des nouvelles à la main* a montré que leur contenu ressemble de près, la plupart du temps, à la « matière de journal » que l'on trouve dans la presse privilégiée, si ce n'est dans les gazettes étrangères autorisées. L'effet « manuscrit » joue à plein : qui dit manuscrit, dit objet réservé à un petit nombre, aux *happy few*, et clandestin, donc par là même témoignage d'une vérité cachée au plus grand nombre. Les « nouvelles à la main » ne purent prospérer que dans un système de censure qui les justifiait auprès de leur chalandise.

De fait, les nouvellistes, tels que nous pouvons les identifier par les archives, se répartissent en deux catégories. La première que nous avons appelée celle des « auteurs » est la moins connue, car ceux-ci ne se mêlent guère de la diffusion. Ils collectent l'information et la mettent plus ou moins en forme. Ils ont toute sorte d'origine : des aristocrates de haut vol aux membres de la communauté des hommes de lettres parisiens en quête de revenus sinon de reconnaissance sociale. La coloration idéologique des nouvelles, au moins jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, est en général peu sensible. Pendant les conflits armés, la police pourchasse néanmoins les nouvellistes passant pour informer l'ennemi ou désinformer les fidèles sujets du roi très-chrétien : c'est le cas des nouvellistes « lorrains » pendant la guerre de Succession d'Autriche. Seule, une version première manuscrite des *Nouvelles ecclésiastiques* jansénistes animée par Mgr Louis Fouquet fut un périodique de combat bénéficiant d'un réseau de correspondants quadrillant la France entière et d'un système de diffusion d'une redoutable efficacité : créés en 1675, ces « Mémoires ecclésiastiques » durèrent jusqu'en 1693. Au siècle suivant, cette coloration janséniste se fit plus politique avec les nouvellistes pro-

²⁸ G. Feyel, *loc. cit.*, p. 84-85.

²⁹ *Dictionnaire des journaux*, *op. cit.*, t. I, n° 492, p. 445.

parlementaires dont l'ensemble le plus connu est la célèbre « Paroisse Doublet », son registre et ses « auteurs » - de Bachaumont à Pidansat de Mairobert et à Mouffle d'Angerville, parmi les plus fameux. Les séries de Mettra compilées en Allemagne sous l'enseigne – très publicitaire – de « Bulletins de Versailles », furent, comme la série précédente, à l'origine de compilations imprimées, dont la partie politique, obsolète dans le détail, fut largement émondée³⁰.

Si le monde des « auteurs » est assez mal circonscrit – la police parisienne prenant soin de s'arrêter aux portes des hôtels de la noblesse et de la finance –, celui des « diffuseurs » a profité de la diligence de cette même administration. Les archives de la Bastille en témoignent. Ce n'est pas le propos ici de revenir sur des faits et sur des personnages dont nous avons amplement traité dans notre *Répertoire*. Il est plus utile de faire état, d'après ces sources policières, d'une singularité de la pratique nouvelliste qui va établir un lien avec ce que nous appelons les « correspondances littéraires ». Pour le livre imprimé, les inspecteurs de la librairie étaient parfaitement informés des petits et grands errements des libraires et imprimeurs parisiens : le « Journal » de l'inspecteur Joseph d'Hémery en donne la liste quotidienne sur près de vingt ans, entre 1750 et 1769³¹. Le lieutenant général de police avait à sa disposition, de son côté, divers services, des cafés aux jardins et aux maisons de rendez-vous, qui en savaient plus que quiconque sur les mœurs de la population de la Capitale : le roi en recevait à Versailles une synthèse quotidienne. Soucieux de contrôler les « nouvellistes » politiques, la police entretenait avec eux une espèce de paix armée : elle les protégeait même. Dès 1732, quatorze officines parisiennes de nouvellistes furent autorisées « tacitement ». En 1742, le chevalier de Mouhy, chef de la claque à la Comédie-Française, romancier, passablement espion, délateur et correspondant de Voltaire, obtint même du lieutenant de police un « privilège » pour ses nouvelles à la main – légalisation du clandestin bien connue au XVIII^e siècle dans le livre avec les « permissions tacites » et la régularisation des contrefaçons en 1777. L'année suivante, les « nouvelles timbrées » -c'est-à-dire légalisées après contrôle- firent leur apparition. Pourquoi les nouvellistes avaient-ils accepté une réforme qui, à moyen terme, signait leur mort par la défiance d'abonnés enfin revenus de leur illusion clandestine ? C'est que les plus habiles d'entre eux avaient trouvé une source nouvelliste largement plus rémunératrice : plutôt que rechercher un revenu confortable par la multiplication des abonnements, il s'agissait de les limiter drastiquement et de le faire savoir

³⁰ François Moureau, *La Plume et le plomb. Espaces de l'imprimé et du manuscrit au siècle des Lumières*, Paris, PUPS, 2006, Troisième partie, chap. VIII : « Du manuscrit à l'imprimé : les *Mémoires secrets* », p. 477-490.

³¹ BnF, ms., fr 22156-22165.

pour fournir aux abonnés une « matière de journal » réputée rare, voire unique, si les abonnés voulaient bien le croire. Au milieu du siècle, on va voir fleurir dans le petit monde nouvelliste parisien, à côté de ce que l'on appelait les « feuilles journalières » politiques et contrôlées, des « feuilles particulières » contenant le détail des scandales compilés plus ou moins officieusement de rapports de police. L'ouvrage de Laurence L. Bongie sur Charles de Julie³², policier, escroc, proxénète, versificateur très dévot et nouvelliste donne un exemple parfait de ce type de production traitant, par d'exemple dans ce cas particulier, d'aspects de la vie dissolue d'Helvétius ou de celle du marquis de Paulmy. Le prix était fonction de la rareté et du sujet : 288 livres (12 louis) par an pour la feuille de Laurent-Maximilien Gaultier copiée à douze exemplaires bihebdomadaires (*RNM*, notice 1740.4), mais 1200 livres par an pour un abonnement à la « feuille particulière » de Julie (*RNM*, notice 1753.6) nourrie de « petites nouvelles écrites avec obscénité » et destinée à quelques privilégiés, donc le maréchal-duc de Richelieu et le duc d'Orléans.

Les « correspondances littéraires » exploitèrent sur d'autres contenus le procédé des « feuilles particulières ». Si les « gazetins » manuscrits traitaient souvent des potins littéraires pour l'essentiel français et parisiens, cet aspect restait mineur. Les « correspondances littéraires » avaient d'autres ambitions quand on les vit naître vers le milieu du XVIII^e siècle. Elles pouvaient passer pour les cousines à la mode de Bretagne sous forme journalistique des correspondances savantes que la République des Lettres européenne échangeait souvent en latin et parfois en vernaculaire depuis le XVI^e siècle³³: ces échanges plus érudits que férus d'actualité avaient créé des réseaux qui entretenaient et développaient, en dehors même du *medium* de la presse, des intérêts « savants » communs qui faisait fi des barrières nationales et religieuses. La création au cours du XVII^e siècle d'une presse spécifique et de collections de mémoires imprimés liées aux Académies marginalisa une pratique qui se maintint envers et contre tout au nom de l'éminente dignité d'une science qui n'avait nul besoin de publicité. En France, les correspondants du président Jean Bouhier offrent au XVIII^e siècle un bon exemple de cette continuité savante³⁴.

Mais les « correspondances littéraires », qui se flattaient, elles aussi, d'être au-dessus de la tourbe journalistique, étaient le fruit d'un tout autre projet. Le modèle économique consistait à valoriser une « matière de journal » assez commune – l'actualité littéraire,

³² *La Bastille des pauvres diables. L'histoire lamentable de Charles de Julie*, Paris, PUPS, 2010.

³³ *Les premiers siècles de la République européenne des Lettres*, Marc Fumaroli (dir), Paris, Alain Baudry & Cie, 2005.

³⁴ Inventaire par Françoise Weil (2 vol., Paris, 1975) et publications effectués à l'université de Saint-Étienne par Henri Duranton (14 vol., 1974-1988).

artistique et, plus généralement, culturelle – par l’application des règles que nous venons de décrire pour certaines « nouvelles à la main » : rareté et secret. Le génie du « correspondant littéraire » était de remplacer la valeur de l’information par celle du destinataire. Comme les premiers expérimentateurs doutaient de convaincre des abonnés d’exception par ces seules considérations, ils y joignirent des services commerciaux annexes relevant de ce que l’on appelle aujourd’hui les « produits dérivés » : nouveautés littéraires imprimées, œuvres d’art, « articles de Paris », etc. Ainsi que nous allons le voir, la plupart des abonnés étant étrangers, ils trouvaient dans ce service un complément qui faisait accepter le tarif prohibitif des « nouvelles littéraires ». Les « Lettres sur les affaires du temps » de Jacques-Élie Gastelier sont un exemple parfait de l’archéologie des « correspondances littéraires » (*RNM*, notice 1738.1). Cette feuille hebdomadaire manuscrite active de 1738 à 1751³⁵ était diffusée auprès de quelques personnalités choisies, dont le maréchal de Saxe : elle traitait pour la plus grande part de nouveautés littéraires, de la vie des théâtres et des comptes rendus du salon biennal au Louvre. L’abonnement était raisonnable : 72 livres par an. Mais Gastelier augmentait largement son revenu par ce qu’il appelait le « Recueil P », les nouveautés manuscrites clandestines et surtout en fournissant sa clientèle en livres interdits qu’il obtenait des libraires parisiens, dont Antoine Briasson, l’un des futurs éditeurs de l’*Encyclopédie*. Très bien informé des milieux militaires, Gastelier limita bientôt ce type d’information sensible. Embastillé en 1738 pour « commerce » illicite, il sut faire le tri entre ses intérêts bien compris et sa sécurité personnelle.

On a publié au XIX^e siècle en préambule à la « Correspondance littéraire » de Grimm et Meister³⁶ une partie des « Nouvelles littéraires » (1747-1755) de l’abbé Raynal, dont certaines des livraisons manquantes ont été retrouvées depuis et éditées par Émile Lizé³⁷. Réputé alors comme écrivain à toutes mains au service du pouvoir royal, le futur auteur de l’*Histoire des deux Indes* bénéficia du privilège du *Mercur de France* de 1750 à 1755, soit pendant l’essentiel de ses activités comme « nouvelliste littéraire ». Il pensa même recruter Diderot comme « pensionnaire » du *Mercur* à 1500 livres par an pour rédiger en sous-main une feuille manuscrite mensuelle. Raynal ne faisait que ce qu’avaient entrepris certains de ses prédécesseurs à la tête du périodique imprimé. Son premier abonné fut la duchesse de Saxe-Gotha ; il ne put obtenir la souscription de Frédéric II, qui avait son propre « agent » littéraire

³⁵ Une partie en a été publiée par Henri Duranton : *Lettres sur les affaires du temps (1738-1741)*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1993.

³⁶ *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister*, Maurice Tourneux (éd.), Paris, Garnier, 1877, t. I.

³⁷ *Inédits de Correspondance littéraires. G. T. Raynal (1751-1753). N. M. Chompré (1774-1780)*, Émile Lizé et Élisabeth Wahl (éd.), Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988, p. 11-57.

à Paris, Pierre de Morand. Mais ce modeste résultat indique déjà les grandes lignes de ce qui sera dans les décennies suivantes la politique des nouvellistes littéraires : la recherche de la clientèle étrangère de haut rang, en majorité princière et allemande. Ils se trouvaient en concurrence à Paris, comme nous venons de le signaler, avec les « agents » plus ou moins officiels de ces princes.

Nous avons étudié quelques-uns de ces factotons qui fournissaient à la fois une correspondance de coloration littéraire et tous les « articles de Paris », voire des vêtements taillés sur mesure, à leurs abonnés³⁸. Comme Grimm « agent » officieux de Saxe-Gotha puis son ministre plénipotentiaire à Versailles en 1775, par ailleurs agent très actif de Catherine II, d'autres Allemands installés à Paris font le même métier avec moins de talent sinon plus de discrétion. Le fameux secret de la « Correspondance littéraire » n'en est pas un pour eux³⁹, quoique Grimm essayât d'en persuader ses abonnés. Pour 1000 livres annuelles, Gottlieb Schütze proposa de 1761 à 1781 des livraisons bi-hebdomadaires au duc Louis-Ernest de Brunswick-Lunebourg ; il y joignait naturellement, en supplément tout ce que le prince pouvait souhaiter et que nous connaissons bien, des « articles de Paris » aux livres et manuscrits clandestins (*RNM*, notice 1761.2). Le baron Friedrich-August von Boden, ministre de Hesse-Cassel à Versailles, servit de 1769 à 1776, pour 72 louis (1728 livres) par an, une feuille généralement hebdomadaire au neveu et futur successeur de Frédéric II, Frédéric-Guillaume II de Prusse (*RNM*, notice 1769.4), par ailleurs abonné à la feuille de Grimm et de Meister, que Boden s'empressa de dénigrer dans ses propres livraisons. Tous ces « nouvellistes littéraires » tentaient d'élargir leur chalandise à d'autres abonnés princiers et de combattre la concurrence. Les travaux actuels sur les « correspondances littéraires », initiés dans les années 1980 par Jochen Schlobach, ses amis et ses disciples, ont mis en lumière des collections enfouies jusqu'alors au plus profond des archives et des bibliothèques⁴⁰. Elles confirment des pratiques que l'on a longtemps prises pour une innovation de la « Correspondance littéraire » de Grimm.

Cette dernière est certainement la plus aboutie de toutes celles qui relevaient de ce modèle économique. Quand Grimm la crée en 1753, les « Nouvelles littéraires » de Raynal

³⁸ « Correspondants allemands de Paris », *La Plume et le plomb*, *op. cit.*, p. 427-443.

³⁹ *Op. cit.*, p. 441.

⁴⁰ Sans renvoyer à tous les travaux les concernant, signalons naturellement la collection « Correspondances littéraires, érudites, philosophiques, privées ou secrètes », créée par Jochen Schlobach en 1987, chez Champion-Slatkine, qui en publie les plus considérables inédites.

ont pris leur vitesse de croisière depuis six ans⁴¹. À la même époque, d'autres correspondances littéraires du même type existent ou sont en voie d'être créées : en 1752-1753, Guertoy sert une « Correspondance littéraire » aux deux princes de Prusse, Ferdinand et Auguste-Guillaume⁴², futurs abonnés de Grimm ; en 1754, Pierre Rousseau en envoie une autre à l'électeur palatin, Charles-Théodore, à Mannheim⁴³ et, la même année, la « Gazette littéraire écrite de Paris » est expédiée au landgrave Frédéric II de Hesse-Cassel par un certain abbé de Ronzière qui fait aussi les « commissions » du prince⁴⁴. Plein d'ambition, déjà lié à Paris au monde des lettres par le milieu Épinay, Grimm va se tourner naturellement vers la clientèle des divers princes souverains d'une Allemagne alors heureusement divisée. Les premières années sont encore balbutiantes : il réussit à fournir un abonnement de 450 livres aux trois frères de Frédéric à charge pour eux de faire recopier l'exemplaire. Les années suivantes seront meilleures, quoique la guerre de Sept Ans (1756-1763) lui fasse, un temps, perdre l'essentiel des abonnements pris par des princes qui ont la malencontreuse idée de combattre la France. Mais les choses s'améliorent dès le début des années 1760. Bimensuelle, puis mensuelle (1773), la « Correspondance littéraire » est fournie, à son apogée, par Grimm, à une quinzaine d'abonnés pour un abonnement annuel de 1200 livres, la tsarine de Toutes les Russies bénéficiant d'un abonnement impérial de 1500 livres. Cela fait un chiffre d'affaires de 18000 livres par an pour le « nouvelliste littéraire », dont il faut déduire les frais de copie longtemps réalisée par une équipe de « pauvres diables » dans le propre appartement de Mme d'Épinay, soit 200 livres par « feuille mensuelle » et 3000 livres au total. Ces chiffres valent comme une moyenne, mais le revenu du « nouvelliste littéraire » – 15000 livres – correspondait à celui que nous avons rencontré pour ses confrères de la grande presse imprimée.

Les deux auteurs de l'*Inventaire de la Correspondance littéraire* ont identifié vingt-cinq abonnés entre 1753 et 1813, année des ultimes livraisons de Meister : un seul, le Suisse Escher (1774-1775) est dépourvu de tout titre nobiliaire. On compte vingt-et-un souverains, princes et princesses allemands et trois souverains étrangers, dont deux d'origine allemande

⁴¹ Sur l'organisation et la diffusion de la « Correspondance littéraire », on consultera l'excellente « Introduction » de Ulla Kölving et Jeanne Carriat à l'*Inventaire de la Correspondance littéraire de Grimm et Meister*, t. I, SVEC 225, 1984, p. xv-ccxxiii.

⁴² Rita Rojan-Dettmer, « Un correspondant littéraire des princes allemands, frères de Frédéric II », *Correspondances littéraires inédites – Études et extraits – Suivies de Voltairiana*, Jochen Schlobach (dir.), Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, p. 49-52.

⁴³ *Correspondance littéraire de Mannheim 1754-1756*, Jochen Schlobach (éd), Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1992.

⁴⁴ Anna-Elisabeth Biskup, « La Correspondance littéraire de Cassel [1754-1756] », *Correspondances littéraires inédites*, op. cit., p. 57-60.

Louise-Ulrique de Suède et la Grande Catherine, plus l'ancien familier de cette dernière Stanislas-Auguste Poniatowski, roi de Pologne. Quant au secret, Grimm l'exige absolu de ses abonnés princiers. Comme il l'écrit à la princesse Caroline de Hesse-Darmstadt : « Cette discrétion est nécessaire à ma sûreté et doit s'étendre sur toutes les feuilles de ma correspondance. La liberté qui y règne en fait le principal et peut-être le seul mérite, mais cette liberté ne pourrait subsister si j'avais à craindre de l'indiscrétion⁴⁵ ». Au décès de cette dernière, il demanda même qu'on détruise les vingt années du « fatras de *Correspondance littéraire* » qu'elle avait reçu⁴⁶. Le courrier parallèle qu'il entretenait avec son abonnée de 1765 à 1774⁴⁷ montre qu'à côté des livraisons mensuelles, il lui fournissait des abonnements pour les périodiques imprimés, des nouveautés littéraires, de la musique, voire les dix derniers volumes de l'*Encyclopédie* pour 200 livres⁴⁸ et qu'il l'entretenait parfois de ses rapports difficiles avec ses collaborateurs, tel Diderot dont il trouvait les « Salons » trop copieux et la manière de rédiger indisciplinée⁴⁹. Il est évident que les comptes rendus des salons biennaux du Louvre suscitaient chez certains abonnés le désir d'acquérir des œuvres d'art signalés par le philosophe. L'« agent » Grimm s'en faisait le truchement sur la base d'une commission raisonnable. Il entreprit de faire sculpter à Paris par Houdon le mausolée en marbre de la duchesse de Saxe-Gotha commandé par son fils, Ernest, et dont Diderot rédigea le programme iconographique⁵⁰.

Si l'on envisage la structure de la « Correspondance littéraire » initiée par Grimm et poursuivie à partir de 1773 par Meister, on peut y distinguer quatre parties : les articles de tête, les textes d'auteur, les notices ou comptes rendus d'ouvrages imprimés et les nouvelles, anecdotes et nécrologies⁵¹. La première section concerne surtout des comptes rendus de spectacles ou d'ouvrages particulièrement notables, ce qui amène à s'interroger sur la source rédactionnelle des nouvelles. Comme on le voit, la plupart des articles concernaient la vie littéraire et théâtrale parisienne : ils ne demandaient qu'une information aisée à connaître et à mettre en forme. Il en était de même pour la quatrième section, des nouvelles facilement accessibles à Paris, et fort peu dans les principautés allemandes qui s'en délectaient. Les inédits d'auteurs et quelques textes imprimés mais rares reproduits manuscrits furent puisés

⁴⁵ *Correspondance inédite de Friedrich Melchior Grimm*, Jochen Schlobach (éd.), Munich, Wilhelm Finck, 1972, p. 48 : lettre 13 du 5 septembre 1765.

⁴⁶ Lettre du 1^{er} avril 1774 au comte de Nesselrode, *op. cit.*, p. 185.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 44-183, lettres 11-120.

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 53 : lettre 16 du 25 janvier 1766.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 56 : lettre 19 du 15 juillet 1766.

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 209-216, lettres 137-140 du 2 avril 1771 au 20 juillet 1772. Le sculpteur Laurent Guiard avait d'abord été pressenti.

⁵¹ Distinctions reprises d'U. Kölving et J. Carriat, *op. cit.*, t. I, p. xxvii-xxviii.

dans les réserves des collaborateurs et de leurs amis. L'importance des textes que Grimm nomme les « Lettres du Patriarche »⁵² et que nous avons qualifiées d'« agence de presse de Ferney »⁵³, témoigne du génie de Voltaire à faire connaître, tout en pouvant nier son contenu, ce que produisait sa manufacture littéraire et philosophique aux portes de la Suisse. Le trio Grimm-Diderot-Mme d'Épinay géra la rédaction que Meister reprit quand il y remplaça le fondateur de l'entreprise. L'intérêt que nous portons aujourd'hui aux « salons » et aux inédits de Diderot diffusés par la « Correspondance littéraire » ne doit pas faire ignorer que ces nouvelles littéraires de Paris se réclamaient plus par le caractère confidentiel de la diffusion que par leur originalité critique⁵⁴. Une étude menée sur les comptes rendus dramatiques de la « Correspondance littéraire » et du *Mercure de France* en 1760 indique assez bien que Grimm, confronté aux fameux « extraits » assez neutres du *Mercure*, voyait surtout dans ses « feuilles » un nouveau vecteur de la bataille contre les anti-philosophes et les genres qui y semblaient rattachés, comme l'opéra à la française⁵⁵.

Notre titre posait la question des frontières indécises entre les « correspondances littéraires » et les « nouvelles à la main ». En conclusion de ce parcours, il est évident que la communication manuscrite⁵⁶, si diverse qu'elle est au XVIII^e siècle, prend souvent des voies parallèles : l'invention d'un modèle économique nouveau par certaines formes de « gazetins » manuscrits a nettement inspiré le système des « nouvelles littéraires », secrètes et réservées. De ces mauvaises fréquentations sont nées quelques-uns des ouvrages de littérature dont le siècle des Lumières peut s'enorgueillir.

⁵² Grimm, *Correspondance inédite*, *op. cit.*, p. 49: lettre 13 du 5 septembre 1765 à Caroline de Hesse-Darmstadt.

⁵³ « L'agence de Ferney et d'ailleurs », *La Plume et le plomb*, *op. cit.*, p. 445-458.

⁵⁴ Voir l'analyse convaincante à ce sujet faite par Paule Jansen pour le mois d'août 1758 : « La *Correspondance littéraire* et douze périodiques traités par ordinateur », *La 'Correspondance littéraire' de Grimm et de Meister (1754-1813)*, B. Bray, J. Schlobach, J. Varloot (dir.), Paris, Klincksieck, 1976, p. 143-151.

⁵⁵ François Moureau, « En marge de la représentation des *Philosophes*, la critique dramatique dans la *Correspondance littéraire* et le *Mercure* en 1760 », *La Correspondance littéraire de Grimm et de Meister*, *op.cit.*, p. 155-180.

⁵⁶ *De bonne main. La Communication manuscrite au XVIIIe siècle*, François Moureau (dir.), Paris, Universitas ; Oxford, Voltaire Foundation, 1993.

Correspondance littéraire et correspondance familière : essai de définition contrastive

Éric Francalanza
Université de Bretagne occidentale

Peut-on, et dans quelle mesure, rapprocher la correspondance littéraire, création épistolaire de type périodique propre au XVIII^e siècle, de la correspondance familière ? Peut-on comparer leurs régimes épistolaires ? Dans l'article magistral où il définit ce « genre hybride⁵⁷ » qu'est la correspondance littéraire, Jochen Schlobach n'hésite pas à souligner que « le genre de la correspondance littéraire est né de la lettre personnelle⁵⁸ ». Tout le problème consiste donc à examiner dans quelle mesure elle en garde trace pour mieux s'affirmer comme un type particulier de périodique épistolaire d'information.

Jochen Schlobach, qui a regardé de près l'emploi de l'expression « correspondance littéraire », propose de s'arrêter à un genre spécifique de correspondance, bien daté, dont la correspondance de Nicolas-Claude Thieriot pour Frédéric II (novembre 1736-1748) est à ses yeux la forme pionnière, en attendant le parangon de la *Correspondance* de Grimm (1753-1790). Il constate néanmoins que le genre est constitué « avec les *Nouvelles littéraires* de Raynal et les feuilles de Grimm, auxquelles, au début, Diderot et Raynal semblent être mêlés⁵⁹ ». Les caractéristiques en sont « la périodicité des envois, la rétribution, la longueur fixée par un accord du correspondant avec son abonné (mais qui peut varier d'après les nouveautés dont il dispose), une structure standardisée des différents envois, en général un grand article de fond suivi de parutions nouvelles, représentations théâtrales, etc., le caractère relativement impersonnel de l'information ». À cela s'ajoutent des traits que la correspondance littéraire partage avec « la lettre privée : la forme manuscrite, toutefois

⁵⁷ Jochen Schlobach, « Les correspondances littéraires et le rayonnement européen de la France au XVIII^e siècle », J. Schlobach, *Correspondances littéraires inédites*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, coll. Correspondances littéraires, érudites, philosophiques, privées ou secrètes, 400 p., p. 39.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 37.

presque toujours de la main d'un copiste [et] le caractère individuel des envois, ce qui excluait la vente en librairie⁶⁰ ».

Comme on le voit, certains de ces traits définitoires relèvent de ce qu'on a appelé « pacte épistolaire », mais les modalités d'expression de ce pacte dans les correspondances familières en sont sans doute plus souples ; d'autres demandent qu'on examine de plus près ce qui, dans la réalisation de l'échange, permet de rapprocher les deux genres. Par ailleurs, les nuances nombreuses qui parcourent la typologie de J. Schlobach - « qui peut varier », « en général », « relativement » - trahissent nombre d'adaptations de ce schéma définitoire et signalent la diversité du genre ainsi caractérisé. Cette tension permet d'expliquer un usage plus ou moins fermement revendiqué de l'expression « correspondance littéraire » par les spécialistes des genres de l'information d'ancien régime pour désigner d'autres types de correspondance, à la croisée de la lettre érudite, de la correspondance diplomatique ou des nouvelles à la main. Henri Duranton emploie ainsi le terme « correspondance littéraire » pour nommer l'ensemble des lettres du président Bouhier⁶¹ avec les savants et lettrés de son temps (1724-1745), alors même qu'Anne Boës hésite à désigner ainsi la correspondance de Favier pour le prince Xavier de Saxe⁶².

On retiendra donc que l'expression « correspondance littéraire » invite ouvertement à des rapprochements suggestifs avec le genre de la correspondance familière, si nous entendons par là un échange de type privé, *a priori* non érudit, entre personnes qui se connaissent. Quoi qu'il en soit, le problème de la qualification de certaines correspondances comme correspondances familières ou littéraires se pose, et l'on finira par évoquer à ce sujet la correspondance de Chompré, dont la généricité se dessine dans un espace intermédiaire.

I - De la lettre familière à la correspondance littéraire : conception et transferts

Les correspondances familières constituent une veine de documentation de premier ordre. Non seulement elles nous permettent de concevoir la manière dont s'écrivent les

⁶⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁶¹ *Correspondance littéraire du Président Bouhier*, présentée et annotée par H. Duranton, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 1976-1988, 14 vol.

⁶² Anne Boës, « La spécialisation des correspondances : l'exemple du prince Xavier de Saxe (d'après le fonds d'archives privées de Saxe) », Jochen Schlobach, *Correspondances littéraires inédites*, coll. Correspondances littéraires, érudites, philosophiques, privées ou secrètes, p. 87-94 : « Ni vraiment correspondance privée à échange ni 'correspondance littéraire' à la manière de celle de Grimm, ces modestes correspondances déterminent cependant un savoir implicite, qui met en valeur leur spécificité dans un emploi situationnel » (p. 94).

correspondances littéraires, mais elles sont elles-mêmes véhicule des informations qu'on retrouve dans les correspondances littéraires.

L'exemple le plus frappant à cet égard, c'est Diderot. Parlant de sa correspondance avec Sophie Volland, il la qualifie à de nombreuses reprises, et très significativement, de « journal » ou de « gazette ». Il entend même la régler comme un périodique : « Je m'imposerai la loi de vous écrire tous les jeudis et tous les dimanches » (lettre SV 93 du 7 octobre 1762, p. 367⁶³), sur quoi il revient encore dans sa lettre du 21 novembre 1762 (SV 100, p. 365). Ces jours sont ceux de la poste, mais il est notable que Diderot s'oblige à respecter cette contrainte extérieure qui donne à sa correspondance l'allure d'un périodique.

Ses lettres nous permettent de saisir, dans ses traits principaux, le fonctionnement de la *Correspondance littéraire* de Grimm : « Il faut que je sois à Paris pour faire les feuilles de Grimm sur les spectacles » (Lettre SV 93 du 7 octobre 1762, p. 365). D'autre part, bien que tout un chacun ait l'air de savoir quelque chose de la *Correspondance* de Grimm, la question du secret est tout de même importante, surtout au moment où il convient de recruter des collaborateurs. Comme la rédaction de la *Correspondance* de Grimm tient à une écriture à plusieurs mains (ce qui n'est pas le cas de toutes les correspondances littéraires), Diderot s'inquiète par exemple du remplacement de Grimm au moment où ce dernier se rend à l'étranger (lettre à SV 92 du 3 octobre 1762, p. 362-363) : « Nous avons ce matin une conférence avec Damilaville et Mme d'Épinay, pour que la *Correspondance* de Grimm ne souffre pas de son absence » (p. 363). Si, par ailleurs, Diderot se dit satisfait de la critique que lui fournit Suard sur la *Briséis* de Poincette de Sivry (lettre à Grimm du 3 juillet 1759, Versini, p. 112), il se récrie contre l'imprudence qu'il était sur le point de commettre en introduisant Glénat dans l'équipe de la *Correspondance* :

Il y a sept à huit jours que Damilaville m'écrivit de lui envoyer cet homme, pour un ami qui avait un manuscrit à faire copier. Je l'envoie. On lui confie le manuscrit. C'était un ouvrage. C'était un ouvrage sur la religion et le gouvernement. Je ne sais comment cela s'est fait, mais le manuscrit est maintenant entre les mains du lieutenant de police (Lettre à SV 88 du 19 septembre 1762, p. 348-349).

⁶³ Les références des lettres de Diderot sont données dans l'édition Versini, abrégée Versini (Diderot, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 5 tomes : *Correspondance*, t. 5, 1997, 1468 p.), et/ou, lorsqu'il s'agit des lettres à Sophie Volland, dans l'édition de Marc Buffat et d'Odile Richard-Pauchet, abrégée SV suivi du numéro de la lettre (Diderot, *Lettres à Sophie Volland (1759-1774)*, Paris, Édition Non Lieu, 2010, coll. Lettres ouvertes, 715 p.).

Pour ce qui est de la rédaction des articles, Diderot n'est pas avare de précisions, notamment lorsqu'il s'agit des comptes rendus des *Salons*. Le 2 septembre 1759, sa généreuse sollicitude s'exprime on ne peut mieux :

Avant que de sortir de la ville, j'irai voir le Salon ; s'il m'inspire quelque chose qui puisse vous servir, vous l'aurez. Cela n'entre-t-il pas dans le plan de vos feuilles ? Commandez ; je vous obéis assez mal, mais il ne m'en coûte rien » (Versini, p. 155).

Il donne souvent nouvelle, quand ce n'est pas lecture, à Sophie Volland des travaux en cours, notamment pour la *Correspondance littéraire* :

J'ébauche une feuille pour Grimm. J'en ai fait deux charmantes, l'une sur la peinture, l'autre sur la religion. La première est partie ; ainsi vous ne l'aurez pas. Je vous enverrai la seconde (lettre du 14 octobre 1762, Versini, p. 458 ; SV 94, p. 367).

Il a effectivement fourni quelques textes à Sophie Volland avant de les expédier à Grimm pour la *Correspondance littéraire*. Ainsi en est-il par exemple de la lettre du 12 octobre 1761 (Versini, p. 364 ; SV 65, p. 264) – on prendra garde au premier démonstratif :

Si ce morceau *Sur les probabilités* n'est pas envoyé à la reine de Suède, au prince Ferdinand, au roi de Prusse, car ce sont là les correspondants de mon ami ; vous le verrez. Quand il en sera temps, Uranie lira ce qui concerne l'inoculation. Vous aurez aussi vos chansons écossaises.

Pour autant, seul un petit nombre de passages de la correspondance familière migre dans la *Correspondance littéraire* de Grimm, même si nombre de textes s'apparentent fortement à des extraits critiques, susceptibles d'entrer dans une correspondance littéraire. On peut mentionner la critique du poète Sadi sur lequel il compose la lettre du 30 octobre 1759 qu'il adresse à Sophie Volland et qu'on retrouve trois ans plus tard dans la *Correspondance littéraire* de novembre 1762⁶⁴. Mais si, par exemple, sa critique du *Spartacus* de Saurin ne figure pas dans la *Correspondance littéraire*, ce n'est pas qu'elle ne soit point faite pour y être insérée⁶⁵. C'est dire que la correspondance familière fonctionne à certains égards comme un

⁶⁴ Voir aussi l'article « Sarrasins » de l'*Encyclopédie*.

⁶⁵ En fait, Grimm s'était chargé de la critique après la première représentation qui eut lieu le 20 février 1760 (voir la *Correspondance littéraire* du 1^{er} mars 1760). Aussi Diderot en donne-t-il parallèlement son avis à Sophie

périodique manuscrit, que Diderot n'avait pas tort de qualifier sa correspondance de « journal » ou de « gazette » - et il ne s'agissait pas de déprécier faussement le contenu de sa lettre comme Voltaire le fait de certains de ses libelles en les qualifiant de « rogatons » ou de « petits pâtés » -, qu'enfin, toute forme épistolaire se développe volontiers en journal par la critique, *a fortiori* si le destinataire est un savant ou un lettré. Aussi un équilibre précaire donne-t-il vie à la rédaction concomitante des deux œuvres :

Grimm vient de tomber malade ; ses yeux sont affaiblis ; il est accablé de travail, sa *Correspondance* est arriérée. Les ouvrages s'entassent à côté de lui. Je l'ai vu ce soir, et je me suis chargé de sa corvée périodique qui l'inquiétait le plus. N'attendez donc de moi, d'ici à quinze jours, que des billets (lettre du 10 décembre 1765, Versini, p. 568 ; SV 123, p. 464).

Au demeurant, sa conception de la correspondance familière paraît s'inspirer de la correspondance littéraire et fait soupçonner qu'outre les lettres dont nous disposons, nombre d'autres papiers, de copies plus ou moins annotées pouvaient avoir été adressés sous un même pli à son aimable destinataire :

Il paraît une foule de petits papiers satiriques, lui écrit-il le 31 août 1760, que je vous ferai passer, lorsque vous aurez eu le temps de vous asseoir dans votre solitude et d'y souhaiter des nouvelles du monde que vous avez quitté. Je vous en recueillerai de toutes les couleurs ; j'y ajouterai toutes nos bagatelles courantes ; et j'espère vous donner auprès de vos oisifs circonvoisins toute l'importance que vous ambitionnez (lettre SV 30, p. 109).

Cette description de suppléments à la correspondance familière (« petits papiers satiriques » et « nouvelles du monde ») nous achemine vers une typologie ouverte dans laquelle on ferait volontiers entrer certaines correspondances littéraires. La teneur mondaine des nouvelles, la valeur que leur attache le destinataire et leur usage (diffusion auprès des « oisifs circonvoisins »), ne sont pas sans rappeler les conditions d'existence des correspondances littéraires *ad usum principis*. En même temps, cette manne de papiers qui complète les « bagatelles courantes » situe également la correspondance familière en marge de ce qui pourrait constituer le fonds d'une correspondance littéraire.

Si l'on veut par ailleurs mesurer l'importance quantitative de la tâche à accomplir, on s'intéressera aux motivations du journaliste : Diderot est tout aussi sensible à la qualité des

dans sa lettre du 23 février. Mais après avoir lu l'œuvre imprimée, remaniée par le dramaturge, il livre aussi à la *Correspondance* de Grimm du 15 avril une critique beaucoup plus acerbe que dans la lettre à Sophie.

correspondants qu'au groupe de rédacteurs dont il fait partie. La *Correspondance littéraire* de Grimm est une œuvre collective, composée à plusieurs mains, qui fonctionne avec un rédacteur principal, un comité de lecture composé des rédacteurs attitrés, des rédacteurs ponctuels, enfin des copistes. Évidemment, les correspondances familiales ne fonctionnent pas ainsi. Mais il faut préciser que beaucoup d'autres correspondances littéraires sont le produit d'une seule plume, ou peu s'en faut – il est toujours assez difficile de discerner comment se rédige une correspondance littéraire. En outre, la comparaison avec la correspondance familiale nous incite à dissocier plusieurs formes de secret touchant à la correspondance littéraire, même si, comme on l'a vu à propos de ce que Diderot révèle à Sophie et à sa famille, parmi toutes les confidences qui circulent, les correspondances familiales ne sont pas en reste pour abolir sans scrupules le secret censé justifier l'existence des correspondances littéraires : Diderot divulgue le fonctionnement du périodique, notamment des détails importants sur le recrutement de rédacteurs fiables et sur la rédaction même des articles⁶⁶.

La migration de certains extraits de la correspondance familiale dans la correspondance littéraire permet enfin de penser la correspondance littéraire comme une formalisation de tendances spécifiques de l'écriture épistolaire personnelle.

II - Écriture et cadrage périodique

Est-ce à dire que les correspondances littéraires ne seraient qu'une déclinaison ou une variation des correspondances familiales ? Pour saisir en quoi elles se ressemblent sans se confondre, il convient d'éclairer la nature des correspondances littéraires à partir de contrepoints sur le fonctionnement de la rédaction et l'écriture qui mettront en jeu certaines analogies avec la correspondance familiale (sujets et périodicité, pacte/contrat, tension/bon plaisir, (im)personnel/subjectif).

Pour prendre l'exemple le plus frappant, on rappellera que la *Correspondance littéraire* de Grimm est, dans sa période la plus faste, envoyée deux fois par mois à seize personnalités différentes. C'est dire à quel point les copistes sont nécessaires, mais aussi combien il faut être prudent pour évaluer le rapport, essentiel et pourtant passablement anachronique dans ce genre d'écrit, de l'auteur au texte. Dans le cas des correspondances familiales, on présume, à

⁶⁶ François Moureau rappelle qu'en vérité, le secret n'a de sens que pour la rémunération généreuse du rédacteur principal, véritable « impôt levé sur le snobisme » (*La Plume et le plomb. Espaces de l'imprimé et du manuscrit au siècle des Lumières*, Paris, PUPS, 2006, coll. Lettres françaises, 728 p., p. 23).

juste titre le plus souvent, que l'épistolier est unique – encore qu'il faille se méfier de cette conception de l'écriture⁶⁷. Mais si l'on part du principe qu'une seule main écrit une correspondance familière, il convient à propos des correspondances littéraires de faire exactement le contraire. L'exemple de la *Correspondance* de Grimm nous souffle ce mode d'emploi pour lire correctement toute œuvre de ce genre. C'est par là que la nature journalistique de l'ouvrage se fait jour.

La nature même du propos et la périodicité des envois obligent en effet le rédacteur à demeurer à Paris : il ne saurait s'en éloigner sans prendre de précautions. Ce système s'est sans nul doute renforcé au cours du siècle, en raison de la centralisation de plus en plus forte de l'édition dans la capitale française⁶⁸. Du reste, une seule main peut se révéler insuffisante à la tâche, étant donné la quantité de travail à abattre pour maintenir le rythme. Toutefois, la suppléance du rédacteur principal n'est pas toujours aisée à discerner. Une maladie ou une absence retardent toujours la correspondance. Si le rythme de la correspondance familière en est affecté sans incidence autre que l'inquiétude du destinataire, les manquements du rédacteur littéraire doivent s'expliquer. Suard proteste souvent au margrave de Bayreuth de son état de santé pour justifier des retards. Mais, on le sait aussi, il se fait aider de La Harpe jusqu'à ce que ce dernier prenne à son tour en charge la correspondance littéraire du grand-duc Paul. L'illusion d'un épistolier unique est dénoncée par ce genre de remarques⁶⁹. Il s'ensuit un type d'autant plus particulier de relation épistolaire que l'épistolier (celui qui signe la correspondance) n'est pas forcément le rédacteur, et qu'il est rémunéré. Cette rémunération est la conséquence de la commande : le prince attend des nouvelles qui lui font revivre à distance la vie parisienne. Bref, le fond des matières est comparable à ce qui constitue la correspondance particulière d'un Parisien avec un provincial, mais les modalités de l'échange, univoque et contractualisé, spécifient bien le genre de la correspondance littéraire.

À quelque chose près..., car ce contrat n'est pas sans analogie avec le pacte de lecture qui sous-tend les correspondances familières. Dans son étude sur la correspondance de Diderot, Benoît Melançon propose une réflexion sur la définition du pacte de lecture en se fondant sur les travaux de Geneviève Haroche et de Simone Lecoindre⁷⁰. Il note que cette dernière emploie indifféremment les notions de pacte épistolaire et de contrat épistolaire, et il

⁶⁷ Voir Benoît Melançon, *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIIIe siècle*, Montréal, Éditions Fides, 1996, 509 p.

⁶⁸ Henri-Jean Martin, « La prééminence de la librairie parisienne », Roger Chartier et Henri-Jean Martin, *Histoire de l'édition française. Le Livre triomphant (1660-1830)*, Paris, Fayard-Cercle de la Librairie, 1990, 909 p., p. 331-357.

⁶⁹ La recherche d'une équipe, même très restreinte, se révèle par conséquent un travail préalable et nécessaire à l'établissement du texte d'une correspondance littéraire, tout autant que l'identification du ou des destinataires.

⁷⁰ Benoît Melançon, *ouvr. cité*, p. 134 et suiv.

oriente la réflexion vers l'idée que le pacte est une manière de personnaliser la correspondance, au-delà des contraintes formelles imposées par les conventions. Du point de vue qui est le nôtre, ce qui permet de créer une sorte de départ entre le pacte et le contrat, c'est le fait que le contrat ne se renégocie (presque) pas, et que ses variations, s'il y en a, relèvent *a priori* du bon plaisir du prince, et ce d'autant plus que la destination n'est pas réciproque. Le pacte, en revanche, peut être sinon rompu, du moins amendé à maintes reprises. C'est ce qu'on remarque par exemple entre Rousseau et certains de ses destinataires comme Marianne de La Tour⁷¹. Pour les deux aspects du pacte auxquels s'intéresse Geneviève Haroche à propos de la correspondance de Voltaire, on ne peut pourtant qu'être saisi par l'identité de traitement avec les articles du contrat fondamentalement exigibles par le destinataire d'une correspondance littéraire, puisqu'il s'agit de l'obligation de régularité et, conséquemment, du refus du silence. Il est vrai que les lettres à Sophie Volland ne peuvent obéir aux mêmes exigences que les échanges avec le maréchal de Richelieu ou les D'Argental, dont Voltaire avait bien à l'esprit l'éminence de la position sociale. Autrement dit, réduit à son essence, le pacte ne diffère guère du contrat que par deux aspects : la rémunération qui fait du correspondant littéraire un secrétaire princier et l'impossibilité de déroger *a priori* à une régularité, fondement de tout périodique, que le rédacteur peut toutefois, quand de besoin, tenter de redéfinir - c'est, d'une certaine façon, ce que fait Grimm en recourant à un système de datation qu'on peut qualifier d'administratif⁷².

L'écriture d'une correspondance littéraire est par ailleurs soumise à une tension importante qui concerne tout à la fois le contenu et la périodicité. À l'opposé, même si elle est parfois considérée comme un effort (c'est le cas pour Rousseau), plus concentrée *a priori* sur le récit personnel, l'écriture d'une correspondance familière relève d'une tension très différente⁷³. Effectivement, pour ce qui est du contenu, la tension qui affecte l'écriture d'une correspondance littéraire touche jusqu'à la quantité (longueur de la lettre), puisqu'il convient de donner une série de nouvelles variées suffisamment abondante pour justifier la raison d'être de la correspondance et sa continuité. Outre l'intérêt du destinataire, c'est également là

⁷¹ Voir Jean-Jacques Rousseau, *Correspondance complète*, édition critique établie et annotée par R. A. Leigh, Oxford, Voltaire Foundation at the Taylor Institution, 1965-1998, 52 vol. ; *Correspondance de Jean-Jacques Rousseau et Marianne Alissan de La Tour*, préface et notes de Georges May, Arles-Montréal, Actes Sud-Leméac, 1997, coll. Les épistolaires, 349 p.

⁷² Entendons par là que les dates des 1^{er} et 15 de chaque mois ne correspondent ni au moment de rédaction ni à l'envoi : il s'agit simplement de marquer une périodicité bimensuelle. Voir à ce sujet Ulla Kölving et Jeanne Carriat, *Inventaire de la Correspondance littéraire de Grimm*, Oxford-Paris, The Voltaire Foundation-Jean Touzot, 1984, 3 tomes, t. I, p. XIX et suiv.

⁷³ Voltaire écrit à propos de ses œuvres, et souvent dans une urgence inquiète, mais il prend aussi plaisir à entretenir ses correspondants de sujets très divers qui ne visent pas à faire de la correspondance un ouvrage d'information.

une raison de la présence massive des nouvelles dramatiques. Non que les rédacteurs tirent à la ligne, encore que certaines lettres les montrent en mal d'inspiration, mais ils savent combien il est difficile de mener seul à bien la rédaction de ce genre de correspondance. Voilà pourquoi ils se plaignent souvent de la disette de bons ouvrages. De fait, au-delà des prescriptions d'un contrat effectif, un accord implicite unit le rédacteur et le lecteur : l'accent doit être mis sur le théâtre et les spectacles. C'est ce qui compose pour le lecteur la vie parisienne, et c'est ce qu'il y a aussi de plus facile à relater pour le rédacteur. Non seulement les scènes offrent des sujets d'actualité toujours renouvelés, mais, en faisant l'extrait des pièces, en signalant la distribution, en fournissant des détails sur la réception, le rédacteur alimente sans grande peine son ouvrage. La concurrence avec les imprimés, notamment le *Mercur de France*, est à ce sujet très lisible : l'épistolier peut fournir ce genre de nouvelles beaucoup plus promptement que le périodique privilégié. Il peut en outre relater nombre de détails sur la vie des comédien(ne)s, sur leur jeu (déclamation, gestuelle...), et les diverses ornements qui constituent le plateau. Ces « anecdotes dramatiques », pour reprendre un titre bien connu, sont agrémentées par une foule d'autres anecdotes qui portent sur la vie littéraire du moment : des dramaturges, de la vie de certaines étoiles de la scène, des milieux littéraires, que complète souvent une revue de quelques ouvrages, de bons mots, d'épigrammes et de toute sorte de poésies de circonstances. Les nouvelles académiques donnent aussi lieu à des comptes rendus étoffés. Le détail en est analogue à celui des nouvelles dramatiques (extrait des discours, jugement sur les prix, récit de la réception des nouveaux académiciens que précèdent les notices nécrologiques). C'est tout Paris qui se fait scène dans la correspondance. On comprend qu'il soit assez peu réservé de place à des genres comme le roman, certes sans nul doute en raison d'un désintérêt du destinataire ou du rédacteur – qu'y aurait-il de toutes façons de parisien dans ce genre de compte rendu ? -, mais aussi du fait que la critique en demanderait beaucoup plus de temps et d'attention que la relation d'un spectacle auquel on vient d'assister. Ajoutons que la littérature de voyage et les affaires du moment (procès, affaires des parlements, vie économique, faits de société...) retiennent également l'attention des rédacteurs. Ils introduisent une certaine variété et orientent la correspondance littéraire vers les questions de gouvernement sans les colorer trop fortement de politique.

Toutes ces matières sont également débitées dans une correspondance familière. Ce qui ferait plus nettement la différence entre les deux genres de correspondance, ce serait le fait que dans une correspondance familière, elles sont mêlées de remarques et de nouvelles personnelles censées intéresser le destinataire. On ne s'étonne pas de voir Diderot exposer le

plan d'une pièce de Saurin et sa critique à Sophie Volland au milieu d'autres détails de sa vie quotidienne.

On fera par conséquent une distinction entre les modes d'écrire personnel, subjectif et impersonnel, et d'autant plus que, comme le remarque Henri Duranton, dans les correspondances littéraires, « on paraît vouloir maintenir la fiction d'un rapport personnel d'individu, préserver un minimum de connivence, de familiarité, voire de complicité⁷⁴ ». Cette fiction de la personnalisation apparaît d'autant mieux, et s'interroge d'autant plus fortement, quand on la dégage de ce qui tient à un mode d'écrire impersonnel. Le cadrage du périodique imprimé qui procède par juxtaposition plus ou moins ordonnée de nouvelles paraît, en effet, conférer sa disposition à la correspondance littéraire⁷⁵, et maintenir ainsi l'écriture dans un mode de présentation impersonnel. Il s'agit en somme de disposer les nouvelles selon une formule qui caractérise la tonalité du périodique. Mais là encore, qu'est-ce que la tonalité d'un périodique ? N'est-on pas fort éloigné d'une neutralité à la manière du *Mercur de France* lorsqu'on lit les feuilles de *L'Année littéraire*, dont le cadrage est précisément épistolaire ? Reste que la critique, voire les choix qui sont faits parmi les spectacles et les événements, inclinent un mode disons impersonnel de cadrage ou de présentation vers une expression subjective. La Harpe n'omet jamais de rendre compte de ses propres œuvres. C'est à ce niveau que se rejoignent correspondances littéraires et familière, dans la mesure où le personnel est un mode du subjectif : elles tendent vers des registres qui dénotent un point de vue personnel (satirique ou ironique, par exemple). Si une correspondance littéraire suppose une absence complète de nouvelles personnelles, elle admet un point de vue critique sur les nouvelles. Or, sur le plan stylistique et énonciatif, les modes personnel et critique se confondent aisément et paraissent relever du subjectif. Au demeurant, l'exigence d'une identification personnelle, fût-elle factice, fait tendre la relation d'un fait et la critique d'un spectacle ou d'un livre vers une écriture subjective, voire personnelle (la présence du *je* est un indice d'autant plus fort qu'elle est rare), et la question des interventions de l'épistolier au milieu d'autres rédacteurs peut alors se révéler capitale⁷⁶.

⁷⁴ Henri Duranton, « Correspondance littéraire, lettre érudite et périodique », Jochen Schlobach, *Correspondances littéraires inédites - études et extraits - suivies de Voltairiana*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, coll. Correspondances littéraires, érudites, philosophiques, privées ou secrètes, p. 10.

⁷⁵ Rappelons qu'elle s'organise en une série de nouvelles, d'extraits et de textes brefs (poèmes, témoignages...) précédée souvent, mais pas toujours, comme le précise J. Schlobach, d'un article de fond.

⁷⁶ Voir par exemple l'introduction composée par J. Schlobach pour l'édition de la *Correspondance littéraire de Karlsruhe* par Pougin de Saint-Aubin (*Correspondance littéraire de Karlsruhe (12 juillet 1766-15 décembre 1768)*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1995, coll. Correspondances littéraires, érudites, philosophiques, privées ou secrètes, vol. V,3, 495 p., p. 1-9). Ainsi, l'enquête d'attribution pour ce genre de texte se justifie aussi en profondeur.

L'habileté du correspondant peut alors se mesurer à la manière dont il pimente ses nouvelles. Il est même à gager que d'une critique un peu épicée, se dégage le sentiment d'avoir affaire à une œuvre personnelle. La correspondance prend ainsi de l'intérêt par la manière spirituelle ou acerbe dont le rédacteur présente ses nouvelles. Ce peut même être une sorte de pacte implicite de lecture, en somme la marque de fabrique de l'épistolier : elle peut s'imposer dès la lettre d'ouverture. Suard ne manque pas par exemple de gémir sur le manque d'ouvrages intéressants pour mieux s'en prendre à la censure et en venir aux livres interdits, tandis que, répondant d'une certaine façon à la campagne de Voltaire, Pougin de Saint-Aubin ouvre l'année 1766 par une défense des magistrats qui ont condamné le chevalier de La Barre. En même temps, la première lettre permet de saisir la tonalité susceptible de plaire au destinataire. Par la suite, la correspondance ne quitte plus le ton familier noble, tonalité mixte qui autorise le babil et la critique personnelle sous couvert d'une régulation de la plaisanterie par le sérieux des sujets. La programmation stylistique de la lettre d'ouverture participe à cette personnalisation attendue de la correspondance littéraire, à mi-chemin entre le journal à la main et la correspondance familière.

III - Entre nouvelles à la main et correspondance familière ?

Les limites sont par conséquent indécises entre une correspondance familière qui donne des nouvelles de Paris à un ami, un parent ou un proche, surtout si c'est un grand, et une correspondance dite littéraire, qui entend être un périodique manuscrit. Plus pragmatique encore que Jochen Schlobach, François Moureau propose de ne retenir que deux traits définitoires qui distingueraient ainsi les correspondances littéraires, « leur public – unique ou restreint – [et] une spécialisation extrême du contenu autour des nouveautés de la librairie et des spectacles⁷⁷ » : destination, donc, et contenu thématique. L'analyse de la correspondance de Chompré avec Boissy d'Anglas nous permettra d'approcher les ambiguïtés d'une définition extensive de la correspondance littéraire, aux confins de la correspondance familière, et telle qu'on peut aller jusqu'à la qualifier d'intime.

Elle a été publiée en 1988 par Élisabeth Wahl dans la collection des « Correspondances littéraires, érudites, philosophiques, privées ou secrètes » chez Champion-Slatkine. La présentation de l'éditrice suffit à signaler la difficulté d'une qualification précise : « n'assimilons pas Chompré à un journaliste consciencieux, même s'il se pose en observateur

⁷⁷ François Moureau, *Répertoire de nouvelles à la main. Dictionnaire de la presse manuscrite clandestine (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1999, XLVIII-517 p., p. VIII.

de l'événement et veille au suivi de l'information ». Un écart primordial assez net avec la définition proposée par Jochen Schlobach concerne la destination : si elle est certes unique, elle est d'ordre personnel. S'il convient de se méfier des termes qui désignent le destinataire, tant leur emploi peut relever d'une forme sociale d'expression et masquer pour nous une distance réelle, le passage du pluriel au singulier dans l'emploi de la seconde personne, dès la quatrième lettre, auquel s'associent des formules d'attachement, parfois très affectueuses, en souscription, permet d'interpréter la relation épistolaire comme personnelle, voire intime, notamment lorsqu'il s'agit du mariage de Boissy d'Anglas (lettre XXVI, 2 mars 1776, p. 127-128) : les impressions et le récit personnels prennent étonnamment le pas sur la seule nouvelle dramatique, reléguée dans un très bref paragraphe, comme une incise qui vient à peine détourner l'attention du lecteur. Le scripteur assume du reste plusieurs rôles qui entendent signifier le lien qui l'unit à son destinataire. Comme il est plus âgé que lui, il s'arroge d'emblée une sorte de droit d'aïnesse : « Je t'écris toujours en courant, sans réflexion, sans ordre, peut-être avec cent répétitions. Mais tu n'es qu'un enfant et tu dois respecter jusqu'aux écarts d'un homme majeur dans quinze jours. Il est vrai que si l'âge nous éloigne si fort, l'amitié nous rapproche d'autant » (lettre XIV, 6 septembre 1775, p. 98). Fort de cette position, il se présente comme son mentor en littérature : « je vous ferai compliment sur votre prose, elle est naturelle, sans affectation, vous causez avec votre ami, et c'est là la vraie tournure épistolaire » (lettre III, octobre 1774, p. 67). Le modèle de la lettre-conversation justifie ce jugement, et le compliment revient à plusieurs reprises. Mais, ailleurs, il lui prodigue aussi ses conseils, notamment en matière de versification : « Deux choses à dire sur ta poésie. La première, que tu y laisses des négligences dont je ne te parle pas, parce que tu les connais et tu en es d'autant plus grondable. Ne t'imagine pas qu'elles te soient permises avec moi, tu n'ignores pas combien je suis sévère et je suis moins disposé que tout autre à te pardonner » (lettre VII, 1^{er} juin 1775, p. 77). Il se montre néanmoins ombrageux, lorsque Boissy d'Anglas agit de la même façon : « Tu es enchanté d'avoir l'occasion de me redresser, mais c'est une occasion que tu trouveras souvent » (lettre X, 11 juillet 1775, p. 87).

De fait, si cette correspondance a effectivement tous les traits d'une correspondance familière, voire intime, par quels aspects accèderait-elle donc au statut de correspondance littéraire ? Commençons par identifier les pierres d'achoppement, ce par quoi la qualification de correspondance littéraire est contestable : expression personnelle, contrat et périodicité.

Notons tout d'abord que le récit personnel est sollicité par le destinataire, et non tant par le scripteur : « Tu veux que je te parle de moi », et Chompré de s'exécuter en décrivant sa journée (lettre XV, 16/09/1775, p. 99). C'est dire que, tout en avouant l'amitié qui l'unit à

Boissy d'Anglas, l'épistolier n'envisage pas la correspondance comme le récit de soi. L'intime ne résulte pas précisément du contenu des lettres, mais de la nature de la relation épistolaire. Comme dans toutes les correspondances, familières ou littéraires, la confiance se marque par l'envoi de volumes. Le pacte épistolaire, et non le contrat, concerne, comme dans beaucoup de correspondances, le contenu des lettres : « Le parti que je prendrai, à l'avenir, sera de causer avec toi peu ou prou. Quand ma lettre sera courte, tu concluras que le temps m'aura manqué et que j'aurai mieux aimé te dire quatre mots que de me taire tout à fait » (lettre VII, 1^{er} juin 1775, p. 77). Comme on le voit, le scripteur se donne dès le début les coudées franches pour agencer les lettres à sa guise. Au surplus, la disposition des nouvelles ne répond pas à celle qui a été observée par J. Schlobach. L'ordre en paraît aléatoire : à vrai dire, comme dans les correspondances familières, l'épistolier suit souvent, lorsqu'il lui faut répondre, les sujets développés par les envois reçus, à savoir « l'ordre chronologique de tes lettres et de tes questions⁷⁸ ».

Il est aussi passablement difficile d'estimer la périodicité ou de tirer quelque leçon des données que nous avons : soixante-seize lettres se répartissent sur sept années, mais d'une manière si inégale qu'on ne saurait dire que l'ensemble est complet. Une dispute assez inquiétante survient à la fin de 1776 et au commencement de 1777 – à cet égard, on rectifiera la date de la lettre XXXVII qui, si l'on en croit l'exorde de la lettre suivante, ne peut être de novembre, mais d'octobre. À partir de ce moment-là, les lettres s'espacent et s'allègent, et l'on ne saurait plus exactement parler de régularité. La dernière lettre (LXXVI, 10 mai [1780]) n'est qu'un billet, et comme dans bien des correspondances, rien n'explique cette fin assez abrupte. On peut toutefois tirer un enseignement des années les plus fécondes : Chompré rédigerait une à deux lettres par mois en moyenne, et d'une manière irrégulière. D'autre part, il agit comme les secrétaires des princes pour excuser le « retardement » (lettre VI, octobre 1774, p. 67) de ses missives : il l'impute à sa santé. Il tient également compte de l'« avidité [de son correspondant] relativement aux nouvelles de théâtre » (lettre VI, 6 mai 1775, p. 76). C'est même par là que la matière de la correspondance se rapproche de celle des correspondances princières : « Je passe à ton article favori : aux nouvelles littéraires » (lettre V, 28 avril 1775, p. 72). Ce sont par conséquent ces nouvelles qui constituent l'essentiel du propos.

Il est aussi question de la circulation des nouvelles et de la communication épistolaire (lettre XI, 25 juillet 1775, p. 89), ne fût-ce que pour vérifier la fiabilité de l'acheminement. Il

⁷⁸ Lettre XXXIV, 19 août 1776, p. 149.

revient à plusieurs reprises sur la nécessité de dater le courrier. Il prescrit l'adresse à laquelle le lui faire tenir : « Quand tu m'enverras quelques scènes, envoie-les toujours par la même voie et non pas au café. Fais seulement deux ou trois paquets, pour autant de courriers de ce qui te paraîtra beaucoup trop gros. Les papiers m'arrivent sans danger » (*ibid.*).

La matière des lettres s'étend effectivement aux événements de Paris et au réseau des amis qu'il y a, et qui se délitéra au fil des ans : « Du Bosc est un peu malade, Berton enflé de la jambe et de la cuisse est dans un état inquiétant. Monsieur de Villeneuve et Moriceau se portent à merveille » (lettre XVIII, 21 novembre 1775, p. 107). Berton décède à la fin de 1775 (lettre XIX, 19 décembre 1775, p. 109). Villeneuve n'appartient pas à la même société que les amis épistoliers, il s'éloignera d'eux⁷⁹, bien que Chompré continue à donner de loin en loin nouvelle de lui – on sait par exemple qu'il part pour Pondichéry. Moriceau est le pseudonyme du comédien et dramaturge Thomas d'Oisemont dont les titres de gloire sont deux comédies, *Émilie ou le Lord supposé*, devenue *Le Lord supposé*⁸⁰ en 1776, et *Laurette*. On suit les circonstances de l'inscription d'*Émilie* à la représentation, les retards, les répétitions et sa chute⁸¹. Moriceau part pour Douai en 1777 dont il finira par diriger le théâtre⁸², mais revient aussi à Paris, voyage à Lyon et continue à donner des nouvelles qui fourniront un peu de matière à la correspondance, surtout au moment où ses pièces sont acceptées aux Français. Du Bosc est resté le plus proche ami de Chompré.

À la manière d'un journaliste, Chompré distingue les différents types de nouvelles, sans pour autant leur assigner une place particulière dans la disposition de la lettre, même s'il commence souvent par quelques remarques personnelles : il appelle en général *nouvelles* les informations politiques (par exemple, lettre X, 11 juillet 1775, p. 87) ; pour les autres, il les qualifie en leur adjoignant un adjectif ou un complément – « nouvelles littéraires et théâtrales » p. 100 ou « nouvelles publiques et politiques » (lettre XV, 16 septembre 1775) et « nouvelles publiques » (lettre LVIII, du 6 août 1778). Il va même jusqu'à relater un duel qui eut pour cause « une querelle de filles » (*ibid.*, p. 101).

Il prend même à certains égards une attitude plus nette de nouvelliste ; à propos des nouvelles militaires, il déclare : « j'ai souvent à cet égard l'avidité du plus ardent

⁷⁹ Départ sans adieux pour Pondichéry marqué dans la lettre XLIII du 12 avril 1777 (p. 173) et retour par Lorient.

⁸⁰ Le titre originel de cette pièce en 1774 est *Émilie ou le Lord supposé* ; il devient *Le Lord supposé* en février 1776 (lettre XXV du 15 février 1776, p. 123).

⁸¹ Voir lettre XXVI du 2 mars 1776, p. 127. On suit aussi les séquelles d'une représentation : « Nous avons quitté la rue Baillif, parce que Moriceau y était connu et qu'il n'aime ni les plaisanteries ni les félicitations qui devaient résulter du succès ou de la chute de sa pièce » (lettre XXXI du 16 mai 1776, p. 140).

⁸² Lettre XL du 11 février 1777, p. 166.

nouvelliste⁸³ ». Outre des correspondances personnelles, ses sources sont les articles de la presse imprimée et manuscrite, qu'il compile ou récrit. S'il lit la *Gazette*, il la confronte aussi aux informations données par les « nouvellistes » et ses correspondants personnels, et en rapporte un détail à Boissy d'Anglas. Pour ce qui est de l'expédition navale des Espagnols contre les Algériens du 5 juillet 1775 : « La *Gazette* leur donne », écrit-il à son ami, « deux mille canons, d'autres nouvellistes dix mille et cent cinquante mille soldats [...] mon frère me marque que l'Espagnol a débarqué non sans maints horions administrés aux Maures » (*ibid.*). Il passe aussi beaucoup de temps dans le bruit du Palais-Royal. Il fréquente assidûment le Caveau, qu'il estime, à juste titre, épié par la police de Lenoir. Il en marque l'atmosphère inflammable : « Le Caveau retentit tous les jours de querelles littéraires qui dégénèrent quelquefois en querelles soldatesques » (lettre XIII, 31 août 1775). Un exemple d'écho du Caveau, l'appréciation du *Célibataire* de Dorat, qu'il trouve pour sa part « médiocre » : « On porte la pièce aux nues dans quelques endroits, on la trouve détestable au Caveau » (lettre XVI, 27 septembre 1775, p. 104). C'est du reste dans ce café qu'il lit un certain nombre de périodiques dont il alimente sa correspondance. Ainsi, des *Nouvelles politiques et littéraires* de Linguet qu'il ne reçoit plus en 1776 (lettre XX, 30 janvier 1776, p. 111) ou du *Courrier d'Avignon* que Jean-Baptiste Artaud reprend en 1775 : « Il envoie exactement sa feuille au café avec cette suscription : 'à Messieurs du Caveau'. Elle est écrite comme tu sais qu'il écrit, c'est-à-dire qu'il y court après l'esprit, qu'il le rencontre quelquefois, et que, plus souvent, il fait pitié » (lettre XVII, 15 octobre 1775, p. 106).

Une tonalité particulière caractérise la correspondance, dont l'épistolier a bien conscience : « je te donne mon avis, d'une manière sèche et tranchante, sur toutes les matières » (lettre VI, 6 mai 1775, p. 76). Cette manière se remarque par des traits ou des effets qui maintiennent la correspondance personnelle dans une distance plus ou moins nette avec les correspondances littéraires, surtout si on la compare à celle de Grimm, de Suard ou de La Harpe. Tout d'abord, la critique est souvent peu développée – on songe plutôt, en la lisant, aux articles dont sont faits les *Mémoires secrets*, par exemple –, même lorsque les matières intéressent au premier chef le rédacteur. On passe assez vite d'une nouvelle à l'autre. Du reste, lorsqu'on feuillette les *Nouvelles littéraires* de Raynal, on ne perçoit guère, de ce point de vue-là, de différence bien sensible avec la manière de Chompré. Quoi qu'il en soit, il est assez rare de lire la critique continue d'un spectacle comme peut le faire Suard, notamment, sur plusieurs lettres. On trouve bien ici et là quelques morceaux plus étendus, mais on se

⁸³ Lettre LVIII, 6 août 1778, p. 203.

demande presque à quoi tient ce privilège d'une critique plus nourrie. Autre fait, peut-être subséquent, la forme « tranchante » du jugement, qui confine à l'ironie mais qui semble éviter les saillies et bons mots – ce qu'eût en revanche apprécié le margrave de Bayreuth, peut-être moins, semble-t-il, le grand-duc Paul. Cette défiance de l'esprit se reporte dans les jugements : Chompré trouve les bons mots d'un maniement délicat. Pour sa part, il se contente souvent d'une citation latine qui, à la manière d'une clausule, clôt fréquemment le propos et la nouvelle, et permet ainsi de passer à un autre sujet.

Si cette correspondance est littéraire, c'est de toute évidence par une suite de raisons convergentes dont aucune n'est suffisante en soi : parce qu'elle donne des nouvelles de Paris dont l'intérêt recoupe celui de bien d'autres périodiques à la main ; parce que l'épistolier leur confère une tonalité subjective alors même qu'il tend à créer une distance avec le destinataire ; parce que sa correspondance se nourrit de nouvelles diverses qui puisent aux mêmes sources que les nouvellistes, et qu'enfin, il entend ouvertement embrasser la posture d'un journaliste.

Concluons. Si c'est donc bien à partir de la nébuleuse des correspondances personnelles qu'il faut comprendre les correspondances littéraires pour mieux les caractériser, disons qu'on ne peut guère tirer de cette comparaison qu'une définition partielle. Elle permet toutefois d'avancer quelques suggestions opératoires pour l'édition et le commentaire de ce genre de périodique à la main⁸⁴. Il se peut en effet que le cousinage originel avec la lettre familière puisse nous éviter certaines impasses.

L'exemple de Diderot montre ainsi quel départ fait l'épistolier entre correspondance familière et correspondance littéraire. Il divulgue nombre de renseignements sur l'existence de la correspondance littéraire de Grimm, dont il est un des rédacteurs principaux, dans ses lettres à Sophie Volland. Preuve, s'il en est encore besoin, que le secret censé justifier la rémunération de ce genre de périodique est bien un secret de Polichinelle⁸⁵. La migration de certains extraits de la correspondance familière dans la correspondance littéraire signale qu'à bien des égards, la matière critique qui fonde la correspondance littéraire comme écrit d'information sur les nouveautés de la librairie et les spectacles, n'est pas étrangère, loin s'en faut, aux correspondances familières, même si elle n'en constitue qu'une thématique possible.

⁸⁴ Voir notre article : « Éditer et étudier une correspondance littéraire : sens et fonction du dispositif épistolaire », *L'Épistolaire*, revue de l'AIER, n° 35, Librairie H. Champion, 2009, p. 183-190.

⁸⁵ « On allègue », explique François Moureau, « la Police, on suggère que les mystères les plus profonds du 'Cabinet des Princes' sont en cause, que seuls les *happy few* sont dignes de goûter à ce fruit rare » (*Répertoire des nouvelles...*, ouvr. cité, p. XIX).

L'analogie de traitement des nouvelles doit donc être appréhendée en considérant les transferts réels ou possibles d'un écrit dans l'autre.

D'autres rapprochements cernent les affleurements entre les deux types de correspondance : les accointances que suggèrent les notions de contrat et de pacte dans le rapport de l'épistolier et de son destinataire, ou encore l'économie des nouvelles dans la disposition de la lettre. Ajoutons qu'une certaine conception de la correspondance familière l'ouvre à la relation critique : il suffit de la penser, conformément à la doxa classique des secrétaires et au modèle de la conversation, non comme un récit personnel, mais comme le compte rendu de ce qui peut plaire et intéresser. En prenant ainsi la posture de l'aîné, de l'ami ou du mentor, Chompré entend autant plaire à son destinataire que l'instruire. Le débit assez sec des nouvelles qui ne ménage pas de transitions, après quelques notations personnelles comme entrée en matière, satisfait à ce double impératif. Voilà pourquoi, tout en rédigeant une correspondance privée, l'épistolier endosse volontiers le rôle d'un « nouvelliste ». La posture de l'épistolier et, plus particulièrement, son vocabulaire signalent une tension qui peut affecter jusqu'à l'énonciation et créer un mode ponctuellement im/personnel de présentation des nouvelles dans les correspondances familiales. Enfin, le débit des matières peut imiter la manière des périodiques, se rapprochant ainsi de la correspondance littéraire.

De fait, s'il est malaisé de rapprocher tout autant que de distinguer nettement les régimes épistolaires des correspondances littéraires et des correspondances familiales, c'est qu'on peut aussi penser les deux genres comme des modes d'écrire s'éprouvant l'un (par) l'autre, dans une concurrence marquée par des différences néanmoins sensibles. Une porosité existe bien qui, au-delà de la destination et même de la disposition, explique les transferts et analogies entre deux genres *a priori* distincts en dépit de leur cousinage, et surtout la difficulté que l'on a à caractériser certaines correspondances familiales et critiques, ainsi qu'à définir la spécificité de leur régime épistolaire. L'ombre double projetée par la *Correspondance littéraire* de Grimm et toute la production des nouvelles à la main sur le genre de ces correspondances a tendance à verrouiller les catégories et à occulter toutes les formes d'écriture périodique indéterminées qui occupent l'espace intermédiaire entre correspondance littéraire (voire nouvelles à la main) et correspondance familière. Sans prétendre déconstruire une critique qui a soigneusement cherché à caractériser les correspondances littéraires tant sur le plan matériel que critique, notamment pour comprendre comment elles s'intègrent dans la grande nébuleuse des périodiques, on peut désormais trouver bon, à la lumière de toutes les productions de genre similaire et manifestement

indéterminé, de repenser les tensions entre écriture journalistique et écriture épistolaire personnelle.

**« Cependant je veux hasarder une petite réflexion » : la question de l'auctorialité dans la
*Correspondance Littéraire de Karlsruhe***

Cyril Francès

Miami University, Oxford, Ohio

Grâce à une lettre envoyée à Maillet-Duclairon par la Margrave de Bade, nous savons exactement ce que celle-ci attendait de son correspondant :

Je désire trouver dans vos feuilles [...] :

1. un petit catalogue raisonné de tous les livres et brochures qui paraissent.
2. une notion exacte des beaux-arts et spectacles et
3. vous me ferez part de ces petites historiettes plaisantes dont il en arrive tous les jours et de ces morceaux de poésie sur le temps qui ne s'impriment point⁸⁶.

La citation pose clairement les termes du « contrat de communication⁸⁷ » entre le destinataire et le destinataire, à la fois du point de vue du contenu des lettres et de celui de leurs modalités

⁸⁶ A Corr. 19, f. 93w, brouillon de lettre non daté de Caroline-Louise à Maillet-Duclairon.

⁸⁷ Celui-ci suppose « l'existence de deux sujets en *relation d'intersubjectivité*, l'existence de *conventions*, de *normes* et d'*accords* qui régulent les échanges langagiers, l'existence de *savoirs communs* qui permettent que s'établisse une intercompréhension, le tout dans une certaine situation de communication » (Patrick Charaudeau,

pragmatiques. Le premier porte exclusivement sur la vie culturelle et mondaine, selon une logique allant du plus concret au plus immatériel, c'est-à-dire du catalogue des parutions écrites jusque vers les éphémères créations qui ne « s'impriment point ». Les contraintes pragmatiques sont celles de l'exhaustivité et de l'exactitude, ainsi qu'une troisième plus vague liée au « plaisir », et qui suppose que l'écriture s'offre également comme divertissement. Posés ainsi, les termes du contrat impliquent que la *CLK* soit une histoire journalière de la vie littéraire et culturelle mais également une sorte d'encyclopédie du frivole. Le rôle de « l'auteur » Maillet-Duclairon est on ne peut plus limité : il lui est demandé d'être le scripteur éclairé du flot continu d'événements de la vie parisienne, dont il doit synthétiser la substance sans la déformer ni la tronquer. Prisme anonyme et transparent entre sa lectrice et la matière événementielle qu'il rapporte, l'auteur est la courroie de transmission d'un discours qui ne lui appartient pas (celui des livres qu'il cite, des spectacles qu'il résume et des anecdotes qu'il relaie). Il lui est implicitement interdit de se l'approprier, si ce n'est dans le cadre très étroit de la sociabilité dans lequel il s'inscrit (au croisement de celle de la mondanité et des belles-lettres), qui autorise l'empreinte légère de « l'esprit » du rédacteur sur son compte-rendu, au nom de l'impératif de divertissement. Autrement dit, une marge de liberté est laissée à l'auteur, mais dans la seule mesure où sa parole mime les pratiques discursives dont elle se fait l'écho.

Pour autant, l'un des intérêts de la *CLK* réside probablement dans l'ensemble des stratégies déployées par Maillet-Duclairon pour affirmer une position auctoriale en jouant de ces contraintes, que ce soit *a minima* à travers une série de brouillages énonciatifs ou de façon plus assumée, et bien plus rare, par des transgressions frontales du contrat de communication. Ce sont quelques unes de ces stratégies que nous voudrions étudier ici, en nous basant principalement sur la correspondance de 1761 et 1762.

L'actualité que traite la *CLK* n'a au fond qu'un seul sujet, un « on » indistinct qui englobe autant les acteurs des événements que leurs témoins : si elle n'est pas exactement un « procès sans sujet⁸⁸ », l'actualité est un procès dont le sujet est multiple, fragmenté, polymorphe et en partie insaisissable. De fait, « on » est non seulement le pronom personnel le plus représenté dans la *CLK*, mais il en est aussi le principal énonciateur : au-delà de la fabrique de l'événement, c'est de sa réception par l'opinion dont rend compte Maillet-

« Contrat de communication » dans *Dictionnaire d'analyse du discours* dirigé par Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, Seuil, Paris, 2002, p. 139).

⁸⁸ La formule est empruntée à Althusser.

Duclairon, aussi lui laisse-t-il le plus souvent directement la parole. Prenons un exemple choisi au hasard dans l'année 1761 :

On célébra jeudi dernier aux Carmes déchaussés une messe en musique de feu M. Gilles, pour le repos de l'âme du jeune comte de Bénouville, mort à l'armée d'un coup de pistolet qui partit dans sa poche et qui lui cassa la cuisse. On prétend que ce sont les frères maçons qui ont voulu lui rendre ce dernier hommage pour témoigner la considération qu'ils avaient pour lui. Jamais on ne vit tant de musiciens rassemblés » (3 septembre 1761).

Du « on » initial qui désigne les agents anonymes de l'événement jusqu'au dernier qui réfère à l'assemblée qui y assiste, en passant par le deuxième qui relaie la voix anonyme de l'opinion sur les raisons de la cérémonie, le texte modalise son récit de sorte que les faits soient saisis par le biais d'un regard et d'une voix impersonnels, qui sont les énonciateurs véritables d'un discours dont Maillet-Duclairon n'est que l'invisible rapporteur.

D'une manière générale, la flexibilité sémantique du pronom « on » permet au texte de Maillet-Duclairon d'apparaître comme le reflet exact d'une réalité mouvante (l'actualité) et du discours dans lequel elle s'incarne (l'opinion), et ainsi de faire varier les points de vue sur un même objet tout en le saisissant de manière globalisante, en confondant le sujet et l'objet du discours dans une même matière syntaxique⁸⁹. De même, l'omniprésence du « on » permet de délier le contenu axiologique du texte de la question de l'auctorialité, puisque la critique des œuvres se fait par le biais d'un pronom qui fond le jugement personnel de l'auteur dans celui de l'opinion, sans qu'il soit possible de les distinguer. Ainsi, par exemple, lors de la description d'un tableau de Doyen lors du Salon de 1761 : « On ne peut se lasser d'admirer le Diomède et les figures qui sont terrassées à ses Pieds [...]. On voit partout le génie et l'enthousiasme de la peinture, beau dessin, beau coloris, expression vraie dans chaque figure [...] ». Le locuteur se présente ici comme la chambre d'écho d'une parole assumée par un autre énonciateur, seul détenteur de l'autorité, dont le jugement contribue à livrer une « notion exacte » des œuvres, selon le souhait de la destinataire.

Ce tissage énonciatif, s'il est d'une grande souplesse, est toutefois traversé d'un certain nombre de tensions, notamment lorsqu'au « on » indifférencié s'oppose un « nous » dans lequel s'affirme, si ce n'est une parole propre, du moins une appartenance du locuteur. En personnalisant la voix commune relayée par ce dernier, le « nous » fait effraction et désolidarise le destinataire du destinataire alors que le « on » maintient l'illusion d'une énonciation partagée. Dans cette perspective, il n'est pas étonnant qu'il surgisse régulièrement

⁸⁹ Les variations sont quelquefois abruptes et produisent à la lecture un étrange effet, témoin une phrase comme celle-ci : « On se prépare à baptiser les enfants de France, on dit que le Roi d'Espagne sera le parrain de Monseigneur le Duc du Berry; on ajoute même qu'il épousera Madame Victoire » (4 octobre 1761).

lorsque Maillet-Duclairon, sortant des bornes posées à son discours, traite de thèmes politiques en prenant un ton d'une gravité inédite, principalement au sujet de la Guerre de Sept ans :

Le temps est enfin arrivé où cette légèreté et cette inconséquence [celles des Français] devraient disparaître : nous ne chantons plus nos malheurs, nous ne faisons plus d'épigrammes contre le gouvernement, nous languissons dans la crainte des événements qui depuis quelques années nous sont toujours funestes » (2 août 1761).

Dans ce type d'occurrence, le « nous » permet d'introduire une position auctoriale implicite – contenue dans le « enfin » –, promouvant des valeurs en rupture avec celles du « on », notamment parce qu'elles s'ancrent dans le temps historique et fondent une communauté plus incarnée et plus impliquante que celle de l'opinion : celle de la nation. Le locuteur n'en demeure pas moins dans une position précaire, à la marge d'une communauté à laquelle il appartient mais dont il espère la réforme, dont il déplore certaines valeurs tout en faisant corps avec elles – le contrat de communication l'y obligeant d'une certaine façon, puisque ce sont de ces valeurs-là, celles de la frivolité, qu'il se nourrit. Une phrase en particulier, intervenant après la présentation des bals champêtres de Vincennes alors que la guerre n'en finit pas, résume exemplairement les tensions qui parcourent le discours : « Ailleurs on nous méprise, ici nous jouissons » (27 juin 1762). Toute la difficulté tient à ce que l'un des enjeux de la *CLK* est de décontextualiser l'« ici » de la jouissance pour l'offrir en partage dans un « ailleurs » où elle risque d'être incomprise, et ceci tout en déjouant le « mépris » que cette jouissance peut susciter en la subordonnant à des valeurs supérieures.

En effet, à cette première scission de l'unité discursive du texte s'en ajoute une seconde, qui opère une infraction beaucoup plus problématique au contrat de communication. L'auteur n'y apparaît toujours pas en son nom propre, mais un *ethos* implicite surgit dans la mesure où le discours passe du descriptif au prescriptif. Si l'expression demeure impersonnelle, il ne s'agit plus de celle de l'opinion mais de celle d'une *doxa* supérieure et porteuse d'une vérité sans âge, qui permet de réordonner les événements selon une perspective plus profonde que celle de leur réception immédiate. Ainsi dans cet extrait du 1^{er} mars 1760 : « Les sciences, les arts et les belles-lettres ont toujours été les premières causes de la puissance et de la gloire d'un empire, mais pour que ces causes subsistent, il faut que les savants, les artistes et les écrivains ne soient pas des charlatans ». Ou bien encore : « Les années changent et se succèdent, mais comme leur période ramène toujours les mêmes saisons et le même ordre dans la physique de l'univers, les hommes changent, se succèdent et font voir dans la suite des temps les mêmes vertus et les mêmes vices. Quel spectacle pour un philosophe que cette

chaîne d'évènements imprévus qui distinguent les siècles et les rapprochent ! » (29 janvier 1759). De telles sentences frayent une profondeur de champ dans laquelle l'écume des événements est remise en perspective au sein de vérités intemporelles et consensuelles, dont l'autorité ne saurait être discutée. Sorte de digue posée aux frontières du discours pour l'empêcher de sombrer dans l'insignifiance, le recours à certains stéréotypes permet aussi de désamorcer les enjeux polémiques des débats idéologiques du temps en feignant de parler de plus loin et de plus haut.

Une figure d'auteur se dégage donc en filigrane des montages discursifs de la *CLK*, figure décentrée et qui se refuse à assumer pleinement l'énonciation, mais qui apparaît en négatif si l'on se penche sur la totalité du processus énonciatif : un *ethos* tacite se dessine, impliquant la défense et la mise en œuvre de valeurs, posant les linéaments d'un monde éthique reconnaissable pour le lecteur. Bien évidemment, cet *ethos* semble devoir être particulièrement visible lors des occurrences de la première personne et du surgissement d'un « je » s'appropriant l'énonciation. Cependant, si le « je » n'est certes pas rare dans la *CLK*, il vaut avant tout comme foyer de cohérence textuelle, lorsque par exemple il intervient pour rappeler un récit précédent : « Je crois vous avoir parlé du portrait du Roi ; le public le voit toujours avec la même satisfaction » (17 septembre 1761) ou pour assurer les transitions : « Puisque nous en sommes à d'illustre coupable, je vous parlerai de Mme de Boisgiroux » (7 décembre 1761) ; lorsqu'il met en avant son rôle d'ordonnateur qui hiérarchise l'information et écarte ce qui est par trop insignifiant : « Il ne paraît rien de nouveau dans la littérature qui mérite que je vous en parle » (23 août 1761) ou enfin lorsqu'il rappelle son respect des termes du contrat de communication : « Je vous ai donné une idée assez exacte du conte de la *Reine Golconde* et vous pouvez juger par cette esquisse combien cette bagatelle doit être agréable » (18 octobre 1761). Dans l'ensemble de ces occurrences, le « je » a une fonction de régie, son autorité ne s'exerçant que sur la cohésion interne du discours afin d'empêcher son éparpillement⁹⁰.

En de rares occasions, une subjectivité s'inscrit plus nettement dans le texte, notamment lorsque Maillet-Duclairon engage son regard dans le spectacle du monde et transforme la *CLK* en témoignage de « choses-vues ». Ainsi par exemple dans la lettre du 1^{er} avril 1761,

⁹⁰ En marge, cette autorité peut aussi s'exercer par le magistère de l'esprit, et le « je » apparaît alors également lorsqu'il s'agit d'assumer une épigramme sur un spectacle ou un événement : « Quelqu'un m'a dit que M. de Voltaire allait donner sa *Pucelle* revue, corrigée et augmentée. Je crains que cette *Pucelle*, si souvent remaniée, n'ait perdu l'éclat de son printemps » (3 avril 1762).

lorsqu'à partir de l'histoire de deux charlatans conduits au Vatican, le journaliste évoque un souvenir d'enfance puis décrit non sans lyrisme la situation des hôpitaux parisiens, dont les revenus dépendent de la superstition. Dans ce genre de cas-limites, la correspondance littéraire se rapproche de la correspondance privée, puisque la subjectivité du locuteur imprègne explicitement le contenu du discours. Mais cette auctorialité construite sur l'équivoque entre discours personnel et discours informationnel, permise par l'*ethos* du témoin, nous intéresse moins ici que celle qui se joue à un autre niveau, celui de la construction d'une image d'auteur, qui s'élabore en miroir des œuvres dont le texte rend compte, notamment autour d'un cas particulièrement significatif, celui de Rousseau.

Sa figure surgit progressivement dans les lettres de mai-juin 1762, au moment de la parution de l'*Émile*. La lettre du 24 mai 1762 débute ainsi :

On ne peut voir la situation présente de l'Europe sans être touché des malheurs que la guerre y excite. Les hommes seraient-ils plus à plaindre s'ils fussent restés dans l'état de nature ? Mais nous avons trouvé en venant au monde des lois, des coutumes et des mœurs. Je sais qu'il n'est pas question d'examiner s'il vaudrait mieux que nous n'eussions rien de tout cela [...] Cependant je veux hasarder une petite réflexion sur cette matière qui me paraît assez juste.

Le « on » initial semble être un relais de l'opinion, même s'il porte sur un sujet qui enfreint thématiquement le contrat de communication, avant que n'apparaisse un questionnement philosophique, dont le « je » relève l'impertinence – mettant rhétoriquement en scène son rôle de garant du contrat – avant de réapparaître sous une forme cette fois pleinement auctoriale, opérant une transgression si forte que la phrase n'en finit pas de la modaliser. Ce « je » est celui du philosophe qui prend position dans le champ idéologique de son temps, en désignant de biais son adversaire : « *Les hommes, nous dit-on, pleins de cupidité sont pires que les tigres et les ours. Chacun d'eux voudrait dévorer les autres, cependant par le moyen des lois on apprivoise ces bêtes féroces* ». Le « on » a ici valeur polémique : il renvoie à Pierre Nicole, l'auteur de la citation, et avec lui à l'anthropologie janséniste. Dans la suite du texte, l'essentialisme de celle-ci est minutieusement et longuement attaqué par un Maillet-Duclairon parlant à la première personne et usant de l'arme critique favorite des Lumières : l'historicisation des phénomènes et leur généalogie. Par ailleurs, le raisonnement est animé par une énergie rhétorique tout à fait inhabituelle et très peu conforme aux codes discursifs qui régissent la *CLK*.

Il est vrai que cette transgression est atténuée par la transition vers le sujet suivant, la critique ironique d'un mauvais livre : « Ce n'est pas assez que les hommes se déchirent pour usurper les uns sur les autres des biens que la providence semble leur avoir destiné en

commun, ils se font encore du mal pour le seul plaisir de le faire : j'en ai un exemple sous mes yeux dans une petite brochure ». Ce livre, *La Vie du Comte de Totleben*, met précisément en scène la cupidité que Maillet-Duclairon a déplorée dans son exorde, et l'enchaînement de l'un à l'autre ressemble à une tentative pour ramener le premier à la dimension d'une introduction ornementale – stratégie régulièrement utilisée pour minorer les passages prescriptifs de la *CLK*. L'ampleur théorique comme la vigueur rhétorique du passage interdisent toutefois d'adhérer à un tel procédé, et il semble au contraire que l'œuvre présentée serve de prétexte à cet écart énonciatif majeur. Écart d'autant plus étonnant qu'il est en fait un exercice de ventriloquie reprenant *quasi* mot pour mot l'argumentaire rousseauiste de la première partie du *Discours sur l'Inégalité*. Toutefois, davantage qu'à son contenu, l'importance du passage tient sans doute à la posture auctoriale qu'il introduit. L'anecdote qui suit, mettant en scène les « gobes-mouches » attendant du front des nouvelles qui ne viennent pas et réduits à écouter les déclamations ineptes d'un petit-maître sur le dernier opéra à la mode, semble le confirmer. Exhibant avec cette saynète une image en miroir de son propre travail d'écrivain, Maillet-Duclairon la met à distance tout en l'utilisant pour assurer sa propre transition vers la critique des derniers spectacles, réalisant ainsi dans l'énonciation la même opération qu'il satirise dans l'énoncé. Deux représentations actoriales sont donc symétriquement mises en perspective : celle du philosophe-tribun et celle du gobe-mouche, l'une que Maillet-Duclairon mime sans pouvoir l'assumer pleinement, l'autre sur laquelle il ironise mais dont il use pour réinstaller son discours dans les bornes prescrites par le contrat de communication.

Cette transgression éphémère est rejouée dans la lettre suivante, mais selon une perspective radicalement différente. La lettre débute ainsi :

Les mœurs n'ont jamais été aussi corrompues qu'elles le sont aujourd'hui ; l'effet en est d'autant plus dangereux que c'est sur des principes que cette corruption s'est établie. Depuis quelques années, on n'écrit que pour attaquer la religion et les lois. C'est en voulant nous affranchir de quelques préjugés que la philosophie moderne nous apprend à mépriser les devoirs les plus sacrés de la société. On peut ajouter à tous ces livres dangereux celui qui vient de paraître sous le titre d'*Émile ou de l'éducation* par J.-Jacques Rousseau.

L'argumentaire s'ouvre sur une maxime qui permet ensuite d'introduire un adversaire anonyme, pluriel et dominant, dont l'influence enveloppe le « nous » de la communauté sociale. Un autre « on » émerge cependant dans la dernière phrase, frontalement opposé au premier, détenteur d'une autorité encore supérieure et lié plus intrinsèquement au « nous » : Maillet-Duclairon s'inscrit donc ici dans le camp des antiphilosophes et redéfinit la ligne de

partage idéologique esquissée dans la lettre précédente, usant pour cela de l'auteur dont il avait repris à son compte le discours. Dans la suite du texte, il s'attache à décrire le propos de Rousseau avec la plus grande précision, en s'adressant directement aux « lecteurs » et en essayant de mettre au jour le « venin caché » de l'*Émile*. Or ce venin légitime le surgissement du « je », à la fois herméneute et censeur, faisant par sa lecture œuvre de salubrité publique ; il entraîne corollairement un renforcement de la situation d'interlocution, visible par l'apparition du « vous » désignant le destinataire. Enfin, le « je » auctorial s'affirme par l'attaque *ad hominem* contre Rousseau et une adresse directe à celui-ci, avant que le propos ne se termine par un ferme : « Voilà ce que je pense ».

Le plus frappant dans cette longue description réside peut-être dans l'acuité avec laquelle Maillat-Duclairon analyse le feuilleté énonciatif de l'*Émile* et notamment, comme l'écrit Laurence Mall, les « *personnae* autoriales hétérogènes⁹¹ » que recouvre le « je » au sein du livre du Genevois. Du « je » auteur jusqu'au « je » autobiographique, en passant par le « je » fictif du Gouverneur, le rédacteur de la *CLK* distingue chacune des instances énonciatives du texte avant de les rabattre l'une sur l'autre et de réfuter la théorie éducative de l'auteur Rousseau au nom des « vices de tempéraments » de Jean-Jacques. Or c'est au creux de cet exercice critique qu'émerge et s'affermite le propre « je » de l'auteur de la *CLK*, comme si le dispositif énonciatif de Rousseau, et le singulier rapport au lecteur qu'il induit⁹², *appelait* en quelque sorte un investissement subjectif de ce dernier et nécessitait la construction d'un « je » capable de répondre en son nom à l'auteur (quitte à en faire son interlocuteur direct) pour, dans le même temps, rendre inoffensif « l'art séducteur de l'écrivain ». De ce point de vue, la figure de Rousseau sert à nouveau d'embrayeur de légitimité auctoriale : face aux charmes et aux dangers de l'*Émile*, le rédacteur de la *CLK* ne saurait se contenter d'être le relais désincarné de l'opinion. Tout se passe comme s'il avait l'obligation morale d'outrepasser les codes de communication de la correspondance afin de neutraliser, par sa propre activité critique, l'effet de fascination que peut provoquer le texte rousseauiste. Ici la *CLK* témoigne sans doute à sa manière, de façon moins nette que d'autres périodiques du temps mais malgré tout notable dans le contexte énonciatif qui est le sien, d'un mouvement historique de grande ampleur : celui de l'émergence progressive d'une nouvelle forme

⁹¹ Laurence Mall, *Émile ou les figures de la fiction*, Oxford, The Voltaire Foundation, 2002, p. 46.

⁹² Sur ce sujet, outre le livre de Laurence Mall, on peut se rapporter à l'ouvrage de Michèle Crogiez, *Rousseau et le paradoxe* (Paris, Champion, 1997) ou bien, dans une perspective plus rhétorique, à celui d'Isabelle Chanteloube, *La Scène d'énonciation de Jean-Jacques Rousseau* (Paris, Champion, 2007).

d'auctorialité, celle du critique, dont le travail intellectuel s'inscrit de plain-pied dans le champ littéraire et ne se borne plus à fournir une « documentation sur la rumeur⁹³ ».

Enfermé dans un ensemble de contraintes discursives d'ordre pragmatique, social et idéologique, l'espace laissé à Maillet-Duclairon pour construire textuellement un *ethos* auctorial est particulièrement restreint. De notre rapide et trop incomplet tour d'horizon des stratégies énonciatives du texte ressortent deux phénomènes, dont l'analyse demanderait à être approfondie. D'une part une volonté d'articuler le discours événementiel impersonnel, soumis au temps court de l'actualité, à une perspective décalée permettant d'inscrire les événements au sein d'une temporalité plus vaste, dans laquelle ils prennent valeur d'exemple au-delà de leur signification immédiate. Maillet-Duclairon s'accorde alors tacitement une forme d'autorité sur son texte, dont il réordonne la perspective – autorité toutefois limitée en ce qu'elle s'appuie sur des stéréotypes exprimant des valeurs déjà acceptées comme communes. D'autre part, une difficulté à assumer cette autorité – puisqu'elle s'énonce elle aussi par le biais d'un « on » anonyme, dont la préséance sur celui de l'opinion tient à son caractère immémorial – à l'exception de quelques cas-limite, notamment celui de Rousseau, où s'affirme furtivement le bien-fondé de l'activité critique. Plus largement, la *CLK* affiche les tensions propres à un discours à la fois en prise sur la fabrique de l'opinion et en marge de celle-ci, fabrique dont elle est en quelque sorte le relais dans le champ d'une sociabilité restreinte et avec laquelle elle entretient un rapport ambivalent de gémellité et de distinction. La *CLK* négocie ainsi sans cesse avec des impératifs de communication contradictoires, devant être au cœur du réel et à distance de lui, inscrite dans un commerce particulier sans établir de relation individuelle, produisant un discours éminemment paradoxal, extrêmement codifié et pourtant sans cesse en quête de légitimité, jamais absolument anonyme mais également impropre à exprimer une véritable singularité.

⁹³ Judith Lyon-Caen et Dinah Ribard, « Historiographies. L'activité et l'écriture critiques entre presse et littérature, XVIII^e et XIX^e siècles », *Contextes*, n. 11, 2012, p. 4. L'article décrit en détail l'émergence de la figure du critique comme auteur.

Écrire la critique théâtrale : le double « je » de Maillet-Duclairon

Béatrice Ferrier
Université d'Artois

Presque dès le début de sa correspondance, Maillet-Duclairon affiche l'importance qu'il compte accorder aux spectacles, conformément à la demande de M^{me} de Bade-Dourlac. Il s'en justifie au mois d'octobre : « Les spectacles n'ayant encore représenté aucune pièce nouvelle, je suis réduit à me borner dans cette lettre à vous donner une idée des livres de toute espèce qui ont paru depuis peu⁹⁴ », autant de précautions oratoires et de modalisateurs qui anticipent les frustrations de son abonnée mais qui révèlent aussi les siennes. Il s'agit vraisemblablement d'un intérêt partagé puisque Maillet-Duclairon est l'auteur d'un *Essai sur*

⁹⁴ CLK, 16 octobre 1757.

la connaissance des théâtres français paru en 1751 et de deux tragédies : *Cromwel*⁹⁵ en 1764 et *Gustave Vasa*⁹⁶ en 1766.

C'est effectivement en homme de théâtre et, plus précisément en critique averti et honnête, qu'il affirme sa posture de journaliste indépendant en opposition au « pauvre malheureux » abbé de La Garde qui rédige des comptes rendus pour le « pitoyable *Mercur de France*⁹⁷ », qu'il continue à dénoncer en 1762 et 1763 par exemple⁹⁸ à l'instar de Grimm ou des rédacteurs des *Mémoires Secrets* d'ailleurs (ce qu'ont notamment montré les travaux de J. Schlobach⁹⁹ ou de M. Poirson¹⁰⁰). Maillet-Duclairon se présente donc comme un homme de confiance, spectateur assidu et critique compétent des toutes dernières représentations. Pourtant les interventions directes du « je », manifestant son ressenti et ses émotions de spectateur, sont relativement rares en comparaison de celles de Grimm.

Par ailleurs, tandis qu'il revendique la posture d'un journaliste honnête et impartial, il lui arrive, par deux fois entre 1757 et 1763 du moins, de reprendre mot pour mot un compte rendu déjà établi tout en semblant faire part de ses propres impressions. En 1759, ce sont les propos de Fréron sur une pièce de Voltaire *La femme qui a raison* : « Il n'y a dans cette pièce ni caractères, ni plan, ni style, nulle saillie, nulle chaleur, la plus méchante des versifications, aucun sentiment, aucun esprit : **voilà ce que je pense de ce drame**, et l'idée qu'il laissera

⁹⁵ Cette première pièce serait toutefois une traduction : *Gustave Vasa, le libérateur de son pays*, tragédie par Henri Brooke, écuyer, trad. de l'anglais [par Duclairon], Paris, Jorry, Veuve Duchesne, 1766.

⁹⁶ *Cromwel, tragédie en 5 actes en vers* par M. Duclairon, représentée pour la première fois par les Comédiens-Français ordinaires du Roi le 7 juin 1764, Paris, Duchesne, 1764.

⁹⁷ *CLK*, 7 décembre 1761 : « Je ne sais si notre pitoyable *Mercur de France* va jusque dans votre pays, mais outre que c'est le plus triste des journaux, c'est encore le plus menteur, surtout pour ce qui regarde les talents. Un certain homme connu depuis longtemps sous le nom de l'abbé de La Garde, portant aujourd'hui la cape et l'épée, est chargé par le privilégié de ce journal de faire l'article des spectacles. Ce pauvre malheureux pour y conserver ses entrées, est obligé de louer pièces, acteurs, orchestre, décorations, machinistes, souffleurs, et même les ouvreuses de loges, et cela avec une emphase dont le ridicule peut faire rire par la gravité du panégyriste ».

⁹⁸ *CLK*, 12 décembre 1762 : « Tel est le plan monstrueux de cette tragédie dont les vers sont aussi barbares que la pièce. Toutes les situations en sont mal amenées et je ne doute pas que ce sujet ne reparaisse une quatrième fois avec plus de succès. La Garde française et la Cabale pourront valoir à cette pièce cinq ou six représentations ».

CLK, 29 novembre 1763 : « Les étrangers qui liront, dans le *Mercur de France*, la description des fêtes données à Fontainebleau, croiront que les spectacles y ont été magnifiques ; cela est vrai, mais l'opéra de *Dardanus* a ennuyé, la musique de *Scanderberg* a paru maussade, fatigante à tous les connaisseurs. Les talents y sont également loués à tort et à travers : Jélyotte se trouve confondu avec des chanteurs dignes des Halles, M^{lle} Clairon a joué ridiculement tout ce qui n'était pas de Voltaire et pour vouloir éblouir, elle a révolté les esprits sages et de bon goût. »

⁹⁹ Jochen Schlobach, « Secrètes correspondances : la fonction du secret dans les correspondances littéraires », *De bonne main. La communication manuscrite au XVIII^e siècle*, Paris/Oxford, Universitas/Voltaire Fondation, 1993, p. 30.

¹⁰⁰ Martial Poirson, p. 188. Ce sera l'une des critiques récurrentes des *Mémoires secrets* à partir de 1762, fait remarquer Martial Poirson (« La critique théâtrale dans les *Mémoires secrets* », *Le Règne de la critique. L'imaginaire culturel des Mémoires secrets*, éd. par Christophe Cave, Paris, Champion, 2010, p. 188 et suivantes).

dans l'esprit de tous ceux qui le liront¹⁰¹ ». En 1761, c'est le compte rendu des *Titans* de Mondonville joué au Concert Spirituel, qu'il reprend cette fois à l'abbé de la Porte : « L'effet de cette nouveauté est des plus éclatants, **j'ose dire** qu'on n'a jamais rien donné à ce concert qui ait fait tant de bruit. L'exécution en est charmante, mais le goût doit y regretter **ce qu'on m'a dit** avoir été projeté pour la porter à sa perfection¹⁰² ». Assurément, « l'emprunt littéral non signalé¹⁰³ », pour reprendre l'expression d'Olivier Ferret au sujet des *Mémoires secrets*, est une pratique fréquente. Mais Maillet-Duclairon prend ici à son compte le « je » d'un autre, qui n'est ni anonyme, ni objectif, contrairement, semble-t-il, à l'usage qu'en fait Pierre Rousseau selon l'analyse de J. Schlobach¹⁰⁴.

Ces observations nous conduisent à émettre deux remarques :

- La première consiste à penser qu'il n'y aurait guère de différence formelle, stylistique, entre la correspondance littéraire de Karlsruhe et les journaux littéraires tels que *L'Année littéraire* ou *L'Observateur littéraire*¹⁰⁵ qui adoptent la dimension épistolaire.
- La seconde conduit à s'interroger sur la fiabilité de l'énonciation, sur le « je » du journaliste et sur son identité de spectateur, deux « je » que l'on distingue parfois nettement dans le style.

C'est pourquoi nous nous interrogerons sur la manière dont s'articulent ces voix diverses dans un style journalistique qui oscille entre jeu conversationnel et propos dogmatiques.

Si le journaliste s'affirme régulièrement en tant que tel, il n'en est pas toujours de même de la voix du spectateur, parfois plus discrète mais toujours présente, qui sert de tremplin à l'expression des idées de l'essayiste.

I - La voix du journaliste : une liberté de ton, des informations nouvelles, diverses et singulières

Une critique inédite ?

Le journaliste entend commenter exclusivement les nouveautés et s'abstient de tout commentaire lorsqu'en 1757, les théâtres remettent sur les planches d'anciennes pièces¹⁰⁶. La

¹⁰¹ CLK, 15 décembre 1759 et *Année Littéraire*, 30 novembre 1759 (t. VIII, lettre 1, p. 23).

¹⁰² CLK, 1^{er} avril 1761. Le passage se trouve également dans *L'Observateur littéraire* quinze jours plus tôt (t. I, lettre XV, 15 mars 1761, p. 360-363).

¹⁰³ Olivier Ferret, « *La vie privée... du duc de Chartres et les Mémoires secrets* », *Le Règne de la critique. L'imaginaire culturel des Mémoires secrets*, op. cit., p. 399.

¹⁰⁴ Pierre Rousseau et auteur(s) anonyme(s), *Correspondance littéraire de Mannheim. 1754-1756*, éd. critique de Jochen Schlobach, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1992, p. 35.

¹⁰⁵ Indépendamment de la critique théâtrale, on retrouve d'autres plagats, comme celui du *Journal des dames* le 18 octobre 1761 ou encore celui du *Journal d'Épidaure* le 4 octobre 1761. L'hypothèse d'une source commune à tous ces rédacteurs n'est pas à exclure, cependant elle ne modifie en rien notre analyse du double « je ».

singularité de sa mission repose sur la primeur accordée aux nouveaux spectacles, ceux dont les pièces ne circulent pas encore. A propos du *Faux généreux* de Le Bret, il affirme : « Comme elle n'est point imprimée, je tâcherai de vous la faire connaître, autant qu'il me sera possible, pour ne l'avoir vue qu'une seule fois¹⁰⁷ ». Mais de telles formules se retrouvent aussi bien dans le *Journal encyclopédique*¹⁰⁸ que dans la *Correspondance Littéraire* de Grimm¹⁰⁹ si ce n'est que le premier utilise le « nous » et le second le « je ». Le « je » des correspondances littéraires semble ainsi assumer la responsabilité de propos qui se veulent personnels dans une sorte de *captatio* qui en appelle, pour Maillet-Duclairon, à l'indulgence de sa correspondante.

Une écriture indépendante guidée par les choix du spectateur

Ce ton confidentiel est perceptible dans les aveux du journaliste qui donnent une impression d'authenticité et de sincérité : « Je n'ai pas encore pu aller à ce spectacle¹¹⁰ » en parlant de l'Opéra-Comique, ou encore « je dois y aller au premier jour et j'aurai l'honneur de vous parler de l'exécution¹¹¹ » à propos des nouveaux spectacles des boulevards. Il s'agit à la fois de justifier le retard d'un compte rendu attendu par la destinataire et de créer un effet d'attente, de dramatiser l'écriture. Ces effets d'annonce sont fréquents dans le *Mercure de France* par exemple.

Mais ils occupent ici deux fonctions différentes. D'une part, ils permettent au journaliste de nouer une relation privilégiée avec sa correspondante, par l'adresse directe, quand bien même la promesse n'est pas vraiment tenue¹¹². D'autre part, ils permettent de superposer la voix du journaliste et celle du spectateur en donnant l'impression d'un échange singulier : la critique théâtrale repose sur les choix du spectateur, des choix uniques qui gouvernent donc

¹⁰⁶ Tel est le leitmotiv qui parcourt les quelques mois de la correspondance de 1757 : « Nos tristes spectacles sont toujours sans nouveautés. [...] Les Comédiens-Français viennent de remettre *Adèle de Ponthieu*, tragédie de M. de La Place, dont le succès est médiocre. [...] Nos Italiens roulent toujours sur les mêmes pièces et les mêmes talents » (*CLK*, 30 novembre 1757).

¹⁰⁷ *CLK*, 8 février 1758.

¹⁰⁸ « Nous exposerons aujourd'hui le sujet de cette pièce [*Le Faux Généreux*], et nous attendrons que cette comédie soit imprimée pour en faire un extrait raisonné, et rapporter en même temps quelques morceaux qui ont été applaudis ; ce que nous ne saurions faire que très imparfaitement » (*JE*, février 1758, 120-121).

¹⁰⁹ « Il est fort possible que la rapidité d'une première représentation [*Le Faux Généreux*] m'ait empêché de retenir la marche exacte des scènes » (Grimm, *CL*, février 1758).

¹¹⁰ *CLK*, 1^{er} juillet 1759.

¹¹¹ *CLK*, 1^{er} juin 1760.

¹¹² Au sujet du *Compliment sans compliment* joué à l'Opéra-Comique, Maillet-Duclairon souligne qu'il « fait plaisir », et ajoute : « j'aurai l'honneur de vous [en] rendre compte ». Dans la lettre suivante, il insiste sur le fait que cette pièce mérite qu'on en parle », or la critique se limite à la citation des « meilleurs » couplets (« Ce qu'il y a de mieux dans tout cela », *CLK*, 15 juillet 1761).

l'activité journalistique. Ils conduisent à refuser explicitement les détails d'une représentation, à dérober une critique, sur un ton ferme, autoritaire, voire un peu cavalier, que les traits spirituels et humoristiques contribuent à atténuer : Maillet-Duclairon écrit ainsi au sujet d'une pièce jouée au Théâtre-Italien : « Rien de plus ennuyeux que *L'Ennuyé* ; je crains de le devenir moi-même en vous faisant le détail, et je passe subitement à un ballet magnifique¹¹³ » ; ou encore : « Les Comédiens-Italiens ont ouvert leur ancienne salle par trois pièces nouvelles, fort mauvaises. Je vous parlerai seulement des réparations qu'ils y ont faites¹¹⁴ ». Il refuse de même, à demi-mots, de se livrer à une critique en bonne et due forme d'*Hercule mourant* joué à l'Opéra en 1761, qu'il évoque pourtant trois fois¹¹⁵ et se contente d'une pirouette finale : « Jamais *Hercule* ne fut plus mourant qu'il l'est aujourd'hui à l'Opéra¹¹⁶. Il a même le désagrément que personne ne veuille assister à sa mort¹¹⁷ ». Parfois, il fait mine de se livrer à un compromis, différant la critique à la parution des pièces en l'absence de succès de la représentation¹¹⁸.

Une conversation informelle : l'art de la digression

Par conséquent, le journaliste affiche et revendique de la sorte une liberté de ton qui pourrait passer pour une certaine forme de « négligence » sans l'adhésion supposée complète de la destinataire. Cette complicité transparaît d'ailleurs dans le style plaisant que Maillet-Duclairon adopte pour rapporter les informations officieuses glanées dans les coulisses, des bruits de couloirs, ces « détails piquants¹¹⁹ », selon l'expression d'Henri Duranton, que la presse officielle ne diffuse pas et que d'autres *Correspondances littéraires* comme celles de Grimm ou de Rousseau ne signalent pas. La critique des spectacles est en effet l'occasion d'évoquer les amours des actrices, que le journaliste se plaît à tourner en dérision, tout en les signalant à sa lectrice dans un rapport de connivence culturelle. Les amours contrariées de

¹¹³ CLK, 15 mars 1759.

¹¹⁴ CLK, 16 octobre 1760.

¹¹⁵ Après l'avoir présenté comme l'opéra de Dauvergne et Marmontel (CLK, 1^{er} avril 1761) et en avoir fait un prétexte pour annoncer la candidature de Marmontel à l'Académie Française, le seul commentaire que concède Maillet-Duclairon porte en une phrase laconique sur la machinerie du 5^e acte : « Rien ne plaît dans ce poème que la décoration du cinquième acte, où le bûcher d'Hercule se change en un char qui le transporte dans l'Olympe auprès de Jupiter » (CLK, 19 avril 1761).

¹¹⁶ Il s'agit d'*Hercule mourant* de Marmontel dont il est question dans la lettre du 19 avril 1761. Le spectacle est interrompu, malgré les applaudissements, à la huitième représentation en raison d'un rhume de M. Pillot qui jouait Hilus selon le *Mercur de France* de Mai 1761 (p. 168).

¹¹⁷ CLK, 3 mai 1761.

¹¹⁸ Tel est le cas de *La Colonie*, *Le Rival supposé* et *Le Financier* de M. de Saint-Foix, 3 pièces jouées à la Comédie-Française : « Lorsqu'elles seront imprimées, j'aurai l'honneur de vous en rendre compte » (2 août 1761). Or la nouvelle pièce, imprimée chez Ballard dès 1761 (les deux autres sont déjà sorties en 1749 et 1759), ne fait l'objet d'aucun commentaire ni en 1761 ni dans les deux années suivantes.

¹¹⁹ Henri Duranton, « Voltaire et l'opinion publique en 1733 », *Le Journalisme d'Ancien Régime*, éd. par le Centre d'études du XVIII^e siècle de l'Université de Lyon II, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1981, p. 109.

M^{lle} Hus et de M. Bertin sont ainsi rapportées dans un registre héroï-comique : « on ne parle que du malheur de M^{lle} Hus¹²⁰, qui vient de perdre M. Bertin¹²¹ pour lui avoir donné un coadjuteur sans l'en avertir. Elle fut trouvée il y a quelques jours comme Vénus avec le dieu Mars, mais le nouveau Vulcain a chassé Vénus du Ciel, et la pauvre divinité est aujourd'hui la chouette du public dont elle n'était déjà pas trop aimée¹²² ». L'anecdote figure immédiatement après le récit des funérailles de M^{lle} Camouche qui affiche cette même liberté de ton au détriment de toute forme de bienséance ou de compassion : « L'église était tendue en blanc avec des sièges et des coussins de même couleur pour les histrions des trois Théâtres. La cérémonie était moitié ridicule, moitié comique. Tout y respirait la virginité. Cette pauvre fille morte en couche fut présentée au Ciel comme sainte Catherine : tout se fit avec la plus grande dignité. Les Comédiens-Italiens vinrent à leur tour faire leur prière : Arlequin, Pantalon, Scaramouche conduisaient la joyeuse bande, les souffleurs, les machinistes, les ouvreuses de loges mêmes de l'Opéra-Comique furent invités à cette grande cérémonie, et tous en longs habits de deuils¹²³ ».

Il manifeste d'ailleurs un malin plaisir à rapporter de bons mots qui feront sourire son abonnée : « Quelqu'un demandait à M^{lle} Arnould pourquoi elle n'y jouait pas le rôle de M^{lle} Le Mière¹²⁴ ? Elle répondit qu'il était trop petit pour elle et qu'elle était trop grosse pour lui. Elle l'est effectivement de 7 mois¹²⁵ ». Cette dernière anecdote remplace une critique de *Zaïs*, dont Maillet-Duclairon dérobe le compte rendu, l'annonce du spectacle servant de prétexte à l'anecdote. Puisque l'opéra de Rameau n'a rien de nouveau, la grossesse de M^{lle} Arnould lui donne un peu d'intérêt.

Il est significatif que les critiques de spectacle n'occupent pas de place précise dans cette correspondance¹²⁶ qui semble conduite au gré de la « conversation » en fonction des sujets abordés avec des transitions parfois improbables ou du moins rapides. Peut-être la spécificité de la correspondance de Maillet-Duclairon repose-t-elle sur la superposition des voix, celle du journaliste et celle du spectateur, qui donne son rythme à l'écriture, une écriture qui n'est pas contrainte par des passages obligés et qui laisse entrevoir les goûts de l'homme de théâtre.

¹²⁰ Adélaïde-Louise-Pauline Hus (1734-1805) est reçue à la Comédie-Française en 1753.

¹²¹ Louis-Auguste Bertin de Blagny (1725-1788), Trésorier des Fonds particuliers du roi à partir de 1742, membre de l'Académie des Inscriptions depuis 1749.

¹²² CLK, 17 septembre 1761.

¹²³ CLK, 17 septembre 1761.

¹²⁴ Elle joue le rôle de Zélidie, bergère aimée par Zaïs (*MF*, juin 1761, p. 185).

¹²⁵ CLK, 1^{er} juin 1761.

¹²⁶ Cette liberté, que l'on retrouve dans les lettres de Grimm par exemple, n'est pas pour autant une caractéristique générique de la correspondance littéraire puisque Rousseau place la rubrique des spectacles à la fin de chaque lettre, à l'instar des journaux officiels.

II - Le témoignage authentique du spectateur

Les préoccupations du rédacteur semblent rejoindre celles de l'homme qui se met en scène dans ses promenades culturelles, dans sa découverte de nouveaux théâtres, ce qui légitime cette correspondance littéraire, ce qui légitime le choix du correspondant. Il donne ainsi à voir, en rapportant ses faits et gestes de spectateur, la vie foisonnante des théâtres parisiens. Il ne cesse de fournir des preuves de sa fréquentation assidue du milieu des théâtres.

Une fréquentation assidue de spectacles variés

En 1761, année où les informations relatives au théâtre occupent tout de même un tiers de la correspondance, il choisit souvent le format de critiques succinctes, sans multiplication de citations. Cela lui permet de balayer les spectacles les plus divers, sur le modèle du *Journal Encyclopédique* qu'il considère comme « le plus impartial et le plus instructif », dont « le choix des pièces est fait avec goût » et « où il règne le plus d'ordre et le plus de variété¹²⁷ ». Maillet-Duclairon offre en effet un panorama assez complet des spectacles parisiens, depuis l'Opéra jusqu'à l'Opéra-Comique en passant par les Français, les Italiens ou le Concert Spirituel. Les petits spectacles ne sont pas omis tels que ceux des petits théâtres de la Foire, des boulevards, des théâtres de société ou comme celui de M. Félix¹²⁸ (1758, 35). Les spectacles sans paroles de Servandoni (*La Chute des anges*¹²⁹) et du sieur Fouré (*La descente de Junon*¹³⁰) font aussi partie des curiosités à diffuser même si les deux ne se valent pas et s'ils sont parfois décevants. Ils restent toutefois meilleurs que les spectacles de marionnettes¹³¹ qui sont simplement cités pour apporter un complément d'information aux journaux et aux gazettes. C'est le cas de *La Bonne Chère*, petit spectacle de la foire Saint-Germain encensé par les gazettes et qui n'est en réalité « qu'une amulette d'enfants », « une curiosité ou une lanterne magique¹³² ». Parmi ces curiosités, on découvre en 1758 à l'Opéra-Comique la troupe d'enfants de Baron, venue de Bordeaux, toujours présente en 1761 dans la loge de Fouré cette fois¹³³. On trouve même le compte rendu d'une pièce de collège en 1761¹³⁴ qui fait office de véritable curiosité en tant que dernière pièce de ce genre l'année

¹²⁷ CLK, 16 juin 1758 : « Le *Journal Encyclopédique*, qui s'imprime à Liège, est celui qui me paraît le plus impartial et le plus instructif. Il renferme tout ce qu'il y a de mieux dans la littérature étrangère et française. L'ouvrage seul est soumis à la critique et non la personne de l'auteur. Le choix des pièces est fait avec goût, et c'est enfin celui où il règne le plus d'ordre et le plus de variété ».

¹²⁸ CLK, 22 mars 1758.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ CLK, 15 octobre 1759.

¹³¹ CLK, 31 juillet 1760.

¹³² CLK, 4 mars 1758.

¹³³ CLK, 15 juin 1761.

¹³⁴ CLK, 23 août 1761.

même où les jésuites sont chassés : *Catilina*, tragédie jouée à Louis-le-Grand le 5 août 1761, le jour de la distribution des prix.

Dans tous ces comptes rendus, Maillet-Duclairon s'affiche comme spectateur. Il donne l'impression d'un regard intérieur, au sein du public, qui présente de manière très concrète, les détails matériels de la scène¹³⁵ ou des décors¹³⁶, avec une certaine objectivité, du moins apparente. C'est ainsi qu'il décrit la fréquentation du théâtre : s'il n'y « eut pas beaucoup de monde¹³⁷ » au Théâtre-Italien pour *La Nouvelle École de femmes* en avril 1758, deux opéras comiques attirent tant de spectateurs en juillet que « l'on fut obligé d'enlever des décorations » de sorte que « les acteurs n'avaient pas trois pieds en carré pour jouer¹³⁸ ». L'effet d'authenticité ainsi dégagé s'accroît par des informations précises sur les personnalités qui ont ou non assisté au spectacle¹³⁹. L'ambiance de la salle permet également de donner une idée du succès ou de l'échec d'une pièce, on apprend ainsi que *Pygmalion de Poincette* a été interrompu à la Comédie-Française lors d'« une tumultueuse représentation¹⁴⁰ ».

Ce qui caractérise peut-être la critique théâtrale selon Maillet-Duclairon, est moins le fait qu'il rapporte des anecdotes qui ont trait au public plutôt qu'il ne se représente lui-même au milieu du public et qu'il en souligne les conséquences sur son écriture journalistique.

Les opinions du spectateur derrière les réactions du public

C'est donc le regard singulier du spectateur qui permet à l'abonnée de découvrir les nouvelles pièces et qui donne aussi à cette correspondance une dimension personnelle quand bien même le « je » du spectateur se dissimule derrière le « je » du journaliste. En adoptant le regard du spectateur qui rapporte son expérience, qui se fait témoin, presque anonyme, il fait entendre sa voix personnelle de diverses façons : en se positionnant pour ou contre les réactions du public de façon plus ou moins dogmatique.

¹³⁵ CLK, 16 octobre 1760.

¹³⁶ « La pièce est assez bien remise quant aux ballets et aux habits, mais il n'y a pas une décoration nouvelle » (CLK, 18 novembre 1758).

¹³⁷ CLK, 13 avril 1758.

¹³⁸ CLK, 1^{er} août 1758 : « Je vous ai parlé dans ma dernière, des bouffons qui devaient jouer sur le Théâtre-Italien. Ils ont enfin obtenu de donner une représentation de deux petits opéras comiques, dont l'un est *Il Raggiari della femina* et l'autre *La Serva padrona*. Ce fut le jeudi 20 juillet. Toutes les loges étaient retenues, même les troisièmes. L'on fut obligé d'enlever les décorations pour les placer contre les murs de la salle, afin de donner plus de largeur au théâtre pour contenir les spectateurs, dont le nombre fut si prodigieux que les acteurs n'avaient pas trois pieds en carré pour jouer. C'est bien le cas où l'on peut dire que toute la France y était, et je peux même ajouter, toute l'Italie. On n'a jamais vu de représentation plus tumultueuse et plus nombreuse ».

¹³⁹ Trois loges sont ainsi demeurées vides lors de la représentation de *Pyrame et Thisbé* en raison du décès de M^{me} d'Orléans (CLK, 29 janvier 1759). Le spectacle, comme l'ont montré les travaux de Martial Poirson (*art. cit.*) est aussi le spectacle de la société et la critique théâtrale de Maillet-Duclairon le met en évidence. Mais c'est un fait relativement courant que de rapporter, dans un article de journal, un événement inattendu qui a eu lieu dans la salle, un bon mot du public qui fait basculer toute la représentation.

¹⁴⁰ CLK, 22 décembre 1760.

Les choix opérés quant aux réactions du public ne servent pas seulement à mimer la matérialité du spectacle, à attester la présence du journaliste, ils permettent d'en deviner dans un jeu de montrer / cacher les opinions. C'est ainsi qu'il commente indirectement, par la voix d'un spectateur singulier, la pièce de *Zulica* de Dorat sur laquelle il émet des réserves, puisqu'il « ne sait pourquoi » la pièce a été « fort applaudie » : « Un jeune homme, auprès duquel je me trouvais à la première représentation, dit un assez bon mot en voyant ces coups de poignards si souvent répétés : ‘ On voit bien, dit-il, que l'auteur est mousquetaire, car il aime à ferrailer¹⁴¹ ’ ».

Plus généralement, les tournures impersonnelles lui permettent d'afficher son adéquation aux réactions du public : « Voici un vers qui a été fort applaudi¹⁴² ». On retrouve le même type d'expression au sujet de *La bonne fille* de Goldoni aux Italiens « généralement applaudie¹⁴³ », d'une parodie des *Indes galantes* sur la même scène dont « on trouve le ballet des ‘ Fleurs ’ très joli¹⁴⁴ » ou encore de *Mazet* aux Italiens encore d'après un conte de La Fontaine : « Le public voit cette comédie avec plaisir¹⁴⁵ ».

Les choix du journaliste laissent donc deviner les opinions faussement implicites du spectateur qui se positionne parfois plus explicitement par rapport au public sans forcément avoir besoin de prononcer le « je ». Le jugement du spectateur est en effet présenté, par l'utilisation de la troisième personne et par l'assertion, comme le seul qui vaille au nom d'une connaissance de longue date du monde théâtral. Le succès de *Soliman II* de Favart, aux Italiens, est ainsi commenté : « Il y a dix ans qu'on n'a rien vu de plus agréable sur ce Théâtre, c'est une galerie de tableaux gracieux, où la nature, l'art, le costume et les mœurs font le plus bel ensemble¹⁴⁶ ». Ainsi la critique s'appuie-t-elle sur l'avis du public qui la légitime. On trouve une tournure équivalente pour dire le contraire en 1762 à propos d'une pièce de Chabanon intitulée *Éponine* : « le public a jugé que c'était la plus mauvaise pièce qui eût été jouée depuis 10 ans sur ce théâtre » et le journaliste de surenchérir en soulignant le « plan monstrueux » et les « vers barbares¹⁴⁷ » en dépit des bonnes critiques du *Mercur* évoquées ironiquement et dont nous avons fait mention dans l'introduction. Sans multiplier

¹⁴¹ CLK, 15 janvier 1760.

¹⁴² CLK, 27 octobre 1758.

¹⁴³ CLK, 15 juin 1761.

¹⁴⁴ CLK, 23 août 1761.

¹⁴⁵ CLK, 4 octobre 1761.

¹⁴⁶ CLK, 19 avril 1761.

¹⁴⁷ CLK, 12 décembre 1762 : « Elle [*Éponine*] avait été annoncée dans le public depuis six mois comme un chef-d'œuvre ; mais malheureusement la représentation n'a pas répondu à la bonne opinion qu'en avaient les Comédiens et les amis de l'auteur, et le public a jugé que c'était la plus mauvaise pièce qui eût été jouée depuis dix ans sur ce théâtre ».

les exemples, on le voit prendre parti pour le public qui déserte l'Opéra, révélant par là même ses propres déceptions lorsque M^{lle} Arnoud ne joue pas dans *Armide*¹⁴⁸.

Tous ces avis sont donc formulés de manière indirecte grâce aux tournures impersonnelles et assertives associées à des expressions qui marquent l'exclusivité comme « seuls », « jamais », « point¹⁴⁹ », « rien¹⁵⁰ »... Ils contrastent avec les émotions du spectateur en tant qu'individu qui peut se laisser toucher par un spectacle.

Les émotions du « je » spectateur : un dévoilement discret

Le spectateur se dévoile parfois en manifestant ses attentes et ses frustrations à l'égard d'une actrice de l'Opéra-Comique par exemple¹⁵¹.

De manière plus significative, en 1761, le « je » du spectateur se manifeste pour faire partager ses émotions sincères, pour évoquer les larmes qu'il a versées à deux reprises lors d'une représentation aux Italiens, larmes qui, rappelons-le, correspondent aux réactions fréquentes du public. Le commentaire se fait très personnel au sujet du jeu de M^{lle} Camille dans *Le Fils d'Arlequin perdu et retrouvé*, le ressenti du spectateur l'emportant sur la voix du journaliste qui refuse la citation : « Vous pourrez lire cette pièce dans l'original. L'extrait en serait trop long ici, mais je dois vous dire que M^{lle} Camille y joue un rôle de mère de façon à attendrir le cœur le plus endurci, et que, malgré la différence des langues, elle exprime si bien les sentiments dont elle est agitée qu'il n'y a point de spectateur qui ne les partage. **Jamais je ne me suis vu si touché dans aucune tragédie que je l'ai été à la représentation de cette comédie**¹⁵² ». Au-delà de la confiance, Maillet-Duclairon se pose ici comme spectateur modèle, un spectateur averti auquel on peut faire confiance quant à la qualité du jeu de la comédienne. La seconde occurrence a trait à une ariette de Duni dans *La bonne fille* de Goldoni aux Italiens : « Il y en a surtout une, à la fin du second acte, qui arrache des larmes, et **j'avoue que je n'avais rien encore entendu d'aussi pathétique, ce qui me prouve**

¹⁴⁸ CLK, 18 novembre 1761 : « [...] l'on peut dire que les directeurs ne pouvaient faire plus avec les mauvais acteurs qu'ils ont. M^{lle} Chevalier, qui joue le grand rôle, et M. Pilot, qui joue Renaud, sont seuls capables de faire déserrer ce Spectacle. Le public se flattait d'y voir M^{lle} Arnould, mais elle a déclaré qu'elle était trop faible pour un si grand rôle. ».

¹⁴⁹ Les justifications concernent aussi les réactions négatives du public lors de la représentation de *Térée* de Le Mière, drame joué à la Comédie-Française, dans une conclusion laconique : « Elle ne fut pas trop entendue sur la fin. Il n'y a point d'intérêt et les situations sont si mal amenées qu'elles ont déplu généralement » (CLK, 1^{er} juin 1761).

¹⁵⁰ « Rien n'est plus agréable que ce petit ouvrage. On ne sait auquel des deux donner la préférence. Philidor, par la force de sa musique, étonne et ravit ; Monsigny, par les charmes et les agréments de la sienne, séduit et entraîne : c'est actuellement le spectacle à la mode, et l'on peut dire à la louange des acteurs qu'ils sont tous excellents dans leur petit genre » (CLK, 4 octobre 1761).

¹⁵¹ CLK, 15 juillet 1759 : « L'Opéra-Comique languit un peu à cause de l'indisposition de M^{lle} Reyssolle qui est cette actrice que l'on vantait tant et qui est bien éloignée de sa réputation. Comme elle était malade le jour que je l'ai vue, peut-être n'a-t-elle pas montré tout son art. Elle reparait lundi prochain ».

¹⁵² CLK, 2 août 1761.

toujours qu'il n'y a qu'une musique et un bon goût¹⁵³ ». Derrière l'émotion personnelle, se cache l'intention de se présenter comme un spectateur digne de confiance dans un style très dogmatique pour asséner une vérité générale. Ces quelques confidences du « je » spectateur donnent plus de portée à la voix de l'homme de théâtre capable de justifier ses positions théoriques dans le domaine de l'esthétique théâtrale à l'heure où se produisent de nombreux changements.

III - La position de l'homme de théâtre

En effet, on peut penser que les choix du journaliste qui se veut spectateur averti, capable de juger avec un certain recul le succès d'une pièce, sont guidés par les avis tranchés du critique, de l'essayiste. C'est ainsi que l'on perçoit des idées esthétiques fermes à l'égard de la naissance du nouveau genre du drame bourgeois ou encore à l'égard du jeu des acteurs. Ces points font débat parmi les critiques du temps, notamment sur la part du naturel du jeu, sur l'équilibre fragile à établir entre la nature et l'artifice, réflexions que l'on retrouve notamment sous la plume de François Riccoboni dans *L'art du théâtre* paru en 1750 (46) et qui font également l'objet des théories de Diderot. Ces éléments figurent également dans *L'Essai sur la connaissance des théâtres français* que Maillet-Duclairon publie en 1751 et parcourent les critiques de la *CLK* où ils sont explicités et concrétisés.

Des idées esthétiques affirmées

A plusieurs reprises, il affiche son admiration pour les auteurs classiques¹⁵⁴, revendique le respect des règles¹⁵⁵ et réprovoque les pièces qu'il juge licencieuses (« contre les dieux » ou « contre les rois¹⁵⁶ ». Il se présente comme un moraliste, fin observateur de la société : les spectacles donnent matière à réfléchir sur les mœurs de son temps et sur les idées en cours. Au sujet des *Mœurs du temps* joué à la Comédie-Française, il écrit : « Cette comtesse est une de nos petites-maîtresses, elle rassemble en elle tous les ridicules du temps qu'on est bien bon de n'appeler que ridicules [...] Ce n'est pas qu'il l'aime, fi donc ! L'amour est une passion bourgeoise qu'il faut laisser à son petit parent de province. [...] Ce marquis est aimé de Cidalise, femme sensée et estimable, mais qu'est-ce qu'une infidélité ou qu'un vice de plus ou de moins pour un homme de cour¹⁵⁷ ? ». Ce parti-pris dans les commentaires moraux, par les questions oratoires, l'interjection, l'usage du « nous », le discours indirect libre, confirme l'idée d'une conversation entre deux individus d'opinions semblables. On

¹⁵³ *CLK*, 15 juin 1761.

¹⁵⁴ *CLK*, 1^{er} avril 1760.

¹⁵⁵ *CLK*, 17 décembre 1757.

¹⁵⁶ *CLK*, 1^{er} mars 1760. C'est ainsi qu'il dénonce également *Le Jardinier et son seigneur* joué à l'Opéra-Comique (*CLK*, 1^{er} mars 1761) : « La morale est que, pour vivre content, il ne faut vivre qu'avec ses égaux. Cette pièce est licencieuse et n'a aucun mérite d'ailleurs, elle est de M. Sedaine ».

¹⁵⁷ *CLK*, 12 janvier 1761.

retrouve les mêmes procédés dans un faux dialogue, le 18 novembre 1758, au sujet de l'esthétique du drame bourgeois cette fois : le ton est alors ouvertement satirique contre « les intelligences célestes », contre « la secte encyclopédique » représentée, dans le domaine du théâtre, par Diderot, en l'occurrence lors la parution du *Père de famille* et de son *Discours sur la poésie dramatique* : « Ne croyez-vous pas voir un de ces malheureux qui tombent du haut mal, et qui, par l'écume qui sort de sa bouche, représente si bien l'image et l'impression que ferait Oreste sur les spectateurs¹⁵⁸ ?... »

En réalité, il accuse le drame bourgeois d'être un genre impossible à représenter et fait valoir des arguments esthétiques pour expliquer le « succès très médiocre¹⁵⁹ » du *Père de famille* à la Comédie Française en 1761, une pièce non faite pour être jouée. Il défend avec énergie le jeu des acteurs et critique le style oratoire : « On reprochait il y a quelques années à quelques auteurs d'employer le style de roman dans leurs comédies. Aujourd'hui nous avons fait un pas de plus, et l'on y parle comme les Saurin et les Bourdaloue parlaient en chaire : les genres sont absolument confondus, et le *non est hic locus* d'Horace ne persuade point nos beaux-esprits et nos prétendus philosophes¹⁶⁰ ». C'est la même critique qu'il formule dans son *Essai sur la connaissance des théâtres français* où il explique que ce « goût bizarre de pièces larmoyantes¹⁶¹ » génère de réelles difficultés pour les comédiens qui ne savent plus dans quel style jouer : « la faute est toute pour le poète, qui ne doit pas tirer d'un sujet de romans, des caractères qui ne rempliront jamais la scène comique : ce nouveau genre, quoi qu'on en dise, n'annonce que la stérilité de l'imagination, et tous les discours ne sauraient détruire le principe qu'il faut pleurer à la tragédie, et rire à la comédie¹⁶² ». On devine donc, dans la *CLK*, la voix de l'essayiste capable de théoriser ses émotions de spectateur par une analyse précise du jeu des acteurs.

Le jeu des acteurs

¹⁵⁸ *CLK*, 18 novembre 1758 : « Ne croyez-vous pas voir un de ces malheureux qui tombent du haut mal, et qui, par l'écume qui sort de sa bouche, représente si bien l'image et l'impression que ferait Oreste sur les spectateurs ? En vain, M. Diderot me dira-t-il que c'est la pure nature et que l'on ne risque rien de l'exposer dans toute sa simplicité. Je lui répondrai avec le maître du théâtre et du goût, que c'est précisément cette nature qu'il faut voiler avec soin ; mais malheureusement M. Diderot n'a jamais connu ni l'un ni l'autre ; par conséquent, il peut retourner sans regret à son savant traité de l'*Interprétation de la nature* et travailler pour les intelligences célestes qui ont le bonheur de l'entendre. Il ne faut pas croire pour cela que son livre ne se vende pas : on se l'arrache, toute la secte encyclopédique pleure en lisant sa comédie et reste dans l'admiration en lisant sa poétique ».

¹⁵⁹ *CLK*, 1^{er} mars 1761.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ [Antoine Maillet-Duclairon], *Essai sur la connaissance des théâtres français*, Paris, Prault, 1751, p. 51. En amateur attaché à la tradition, il apprécie en effet les pièces qui appartiennent à un genre bien déterminé, tragédie ou comédie, il apprécie donc les comédies où « l'on ne pleure pas » (*CLK*, 27 octobre 1758).

¹⁶² [Antoine Maillet-Duclairon], *Essai sur la connaissance des théâtres français*, op. cit., p. 52-53.

C'est ainsi qu'il oppose le jeu de M^{lle} Camille qui l'a touché, dans la comédie des Italiens, à celui de la Clairon qui joue le rôle d'Électre à la Comédie-Française : « Les douleurs de Mlle Clairon m'amusèrent le lendemain dans le rôle d'Electre de M. de Voltaire ; **et je vis toute la différence qu'il y a entre un acteur qui sent et celui qui joue le sentiment**¹⁶³ ». Certes, le jeu requis par la comédie est plus propice au naturel, à la vérité du sentiment, grâce à l'effet de vraisemblance¹⁶⁴, tandis que la tragédie requiert des rôles de fureur qui nécessitent de « sortir de sa nature¹⁶⁵ ». Toutefois, il ne s'agit pas seulement d'une question de genre puisque M^{lle} Dumesnil excelle lors d'une représentation privée de *Sémiramis* : « M^{lle} Dumesnil a joué samedi dernier *Sémiramis* dans un sublime qu'on ne peut faire connaître, **il faut absolument la voir** ; c'est la nature dans toute sa force et dans toute sa beauté¹⁶⁶ ». L'art de la litote met ici en exergue l'admiration et l'enthousiasme du spectateur capable de mesurer la pertinence et la qualité d'une interprétation, qualité qui semble véritablement appartenir au talent de M^{lle} Dumesnil qui est capable d'exprimer dans un même vers la crainte et la joie : « Qu'il est avantageux d'être sensible, quand on doit inspirer de la sensibilité aux autres¹⁶⁷ ! » Et d'analyser ainsi le jeu communicatif de M^{lle} Dumesnil auprès du public « qui la suit sans résistance, qui craint, qui gémit, qui tremble avec elle, et qui pleure même avant que de voir couler ses larmes¹⁶⁸ ». Par conséquent, ce qui importe par-dessus tout, c'est la vérité et le naturel qui sont placés dans les rôles¹⁶⁹.

C'est donc le parfait équilibre entre le naturel et l'artifice que M^{lle} Clairon ne parvient pas à atteindre, elle qui joue moins avec sa sensibilité que par imitation, point de vue qui ne fait pas l'unanimité dans le débat soulevé par les nombreux traités de l'époque sur le jeu du comédien (Du Bos, Riccoboni, d'Hannetaire...). En réalité, ce que reproche le journaliste à la comédienne française est d'outrer son rôle comme il l'écrit déjà en 1751 dans son *Essai* : « Tout est forcé dans ses rôles et le spectateur trouve à peine à respirer, tant il souffre de la contrainte où il la voit¹⁷⁰ ». Elle est « la première hurleuse de l'Europe¹⁷¹ » écrit ironiquement Maillet-Duclairon¹⁷² dans la *CLK*, expliquant que la technique satisfait le goût du public :

¹⁶³ *CLK*, 2 août 1761.

¹⁶⁴ [Antoine Maillet-Duclairon], *Essai sur la connaissance des théâtres français*, *op. cit.*, p. 57-61.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 83.

¹⁶⁶ *CLK*, 18 novembre 1761.

¹⁶⁷ [Antoine Maillet-Duclairon], *Essai sur la connaissance des théâtres français*, *op. cit.* p. 99.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 94.

¹⁶⁹ Maillet-Duclairon fait preuve du même enthousiasme pour l'ensemble des acteurs de comédies, parmi lesquels M^{lle} Dangeville pour la « vérité qu'elle met dans ses rôles » (*ibid.*, p. 67).

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 83-84.

¹⁷¹ *CLK*, 15 février 1759.

¹⁷² La technique sera également dénoncée par J.N.S. d'Hannetaire qui recommande aux acteurs tragiques de ne pas crier mais de « faire parler simplement la nature », dans ses *Observations sur l'art du comédien* (1775),

« On veut des cris aujourd’hui sur le théâtre, et pour satisfaire au goût du siècle, on hurle de la belle manière¹⁷³ ». Il s’oppose ainsi nettement au public de son temps, comme il l’écrit au sujet des débuts de M^{lle} Camouche : « Mon sentiment n’est pas celui du public qui la met au troisième ciel et qui l’applaudit au fur et à mesure qu’elle s’écarte plus de la nature. Elle a devant les yeux de bien grands et de bien mauvais modèles. Je souhaite qu’elle choisisse bien, mais je crains que l’envie de se voir applaudir ne l’égare¹⁷⁴ ». La critique porte bien sur la déclamation, une déclamation que le public féru de virtuosité vocale apprécie¹⁷⁵ sans se préoccuper du jeu naturel comme l’explique *L’Essai sur la connaissance des théâtres français*¹⁷⁶.

Dans la *CLK*, l’essayiste n’accuse pas seulement le public mais également l’abbé de La Garde qui cautionne ce jeu outré dans une critique élogieuse d’*Héraclius* : « tous les hommes qui jouent dans *Héraclius*, en dépit du *Mercur*, y sont déplacés. Le sieur Le Kain outre son rôle et crie comme un possédé. Bellecourt ne se doute pas même du sien : Paulin dans *Phocas* est bien le tyran le plus gauche que l’on puisse imaginer. La voix est d’un côté, le sentiment de l’autre, et les gestes vont comme ils peuvent¹⁷⁷ ».

La position du censeur¹⁷⁸ des *Essais* qui dénonce la « déclamation ampoulée », se manifeste alors par des expressions identiques à celles que l’on retrouve dans sa correspondance littéraire : le « vrai goût¹⁷⁹ » n’est pas celui du public qui « applaudi[t] encore ceux dont le jeu est forcé dans tout le débit du rôle¹⁸⁰ ». Il se place ainsi en prescripteur sur la manière dont les acteurs doivent jouer et dont le public doit les apprécier : « **Les partisans du bon goût** conviendront de la supériorité de Mademoiselle Dumesnil [...] : la vraie

reproduit par Jean-Marie Piemme, *L’Invention de la mise en scène. Dix textes sur la représentation théâtrale 1750-1930*, Bruxelles, Éditions Labor, 1989, p. 64.

¹⁷³ *CLK*, 15 février 1759.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ La Laurencie, Lionel de, *Le Goût musical en France*, Genève, Slatkine reprints, 1970 (réimpression de l’édition de Paris, 1905), p. 207-208.

¹⁷⁶ « Le public qui juge plus souvent par le bruit général, que par une connaissance particulière, n’examine point si l’acteur est dans le naturel ; il ne voit que le comédien. On a cru pendant bien du temps, qu’il fallait déclamer le poème dramatique d’une manière qui tenait plus du chant que du langage, comme si les princes que l’on représente dans une tragédie ne parlaient pas comme les autres hommes » ([Antoine Maillet-Duclairon], *Essai sur la connaissance des théâtres français*, *op. cit.*, p. 43).

¹⁷⁷ *CLK*, 7 décembre 1761.

¹⁷⁸ Même si on ne peut nier les accents polémiques qui émaillent les discours de Maillet-Duclairon, cette position peut sembler plus esthétique qu’idéologique en raison d’une posture parfois objective à l’égard de Voltaire par exemple. S’il n’apprécie pas l’auteur de tragédies, il loue le défenseur de la langue française contre la langue italienne ou avoue son goût pour *L’Enfant prodigue* (*CLK*, 1^{er} juin 1760).

¹⁷⁹ ([Antoine Maillet-Duclairon], *Essai sur la connaissance des théâtres français*, *op. cit.*, p. 56).

¹⁸⁰ *Ibid.*

déclamation n'est que l'art d'ennoblir le dialogue, qui ne peut être que dans le sublime, l'héroïque, le pathétique et le simple¹⁸¹ ».

Il ne s'agit là que de quelques exemples qu'il faudrait développer en poursuivant la réflexion sur la mauvaise diction des acteurs italiens, qui jouent des pièces françaises sans respect pour la langue française¹⁸², ou sur la fusion de la troupe de l'Opéra-Comique et du Théâtre-Italien, ou encore sur les corrections nécessaires à certains textes pour être joués¹⁸³. Mais dans tous les cas, Maillet-Duclairon se fonde sur ses connaissances d'essayiste pour dépasser le statut du spectateur et afficher la légitimité de ses positions.

Par conséquent, Maillet-Duclairon ne se joue pas de sa correspondante dans la mesure où la position du spectateur est sincère et authentique. Il ne s'agit pas d'une posture mais bel et bien d'une critique plus ou moins engagée selon les spectacles. Si le « je » du spectateur n'apparaît pas aussi explicitement que dans d'autres correspondances littéraires, il est toutefois omniprésent dans les choix du journaliste, dans la manière de délivrer des informations et d'énoncer les critiques théâtrales. Par ailleurs, ce « je » spectateur fait autorité car il est légitimé par la voix de l'essayiste et du dramaturge capable de justifier un ressenti personnel ou la réception du public. En ce sens, la critique théâtrale est dévoilée sur un ton faussement léger qui, en réalité, concrétise de nombreuses questions théoriques en débat pour lesquelles Maillet-Duclairon impose un point de vue très tranché.

¹⁸¹ *Id.*, p. 93.

¹⁸² C'est pourquoi, revendiquant le bon goût du spectateur qu'il est, il fait le choix de ne pas assister aux spectacles de l'Opéra-Comique joués par les Italiens : « M^{lle} Picinelli y chante toujours des airs français, prononcés à l'Italienne, ce qui est bien la chose la plus barbare et la plus ridicule que l'on puisse entendre. Cependant on affiche exactement les jours que s'exécutent ces sottises, et c'est une obligation que doivent leur avoir les gens de goût : sans cette utile précaution, j'y aurais été pris en particulier deux ou trois fois. Si nous n'avons point de musique, nous avons du moins une langue agréable à entendre. Qu'ils ne la corrompent pas, en voulant s'en servir » (*CLK*, 7 décembre 1761). Il présente ainsi sa position comme un acte militant de défenseur de la langue française, comme une « obligation que doivent avoir les gens de goût ». On retrouve cette réflexion dans son *Essai*, sur les dissonances que les voix des acteurs italiens imputent aux pièces françaises, surtout chez les actrices (([Antoine Maillet-Duclairon], *Essai sur la connaissance des théâtres français*, *op. cit.*, p. 32), « tons faux » (*ibid.*, p. 33) mais en même temps « jeu naturel » jugé positivement. « Un étranger qui sait à peine la langue, et qui en ignore toutes les beautés, ne peut les rendre que difficilement ; sitôt qu'on s'aperçoit qu'il souffre, le spectateur éprouve la même contrainte, et l'ennui prend la place du plaisir » (*ibid.*, p. 37).

¹⁸³ Les critères esthétiques et moraux se confondent ainsi dans une critique objective de *La Nouvelle école des maris* de Moissy aux Italiens (*CLK*, 1^{er} mars 1761) : « Tel est le dénouement de cette pièce dont le premier acte est très froid, le second fort amusant, et le troisième un peu compliqué et long, mais avec de légères corrections, elle pourra réussir à ce Théâtre. La pièce d'ailleurs est bien écrite et les mœurs bien observées, ce qui manque ordinairement à nos pièces modernes ». La critique s'affiche comme celle d'un dramaturge capable de corriger le texte, capable de percevoir les qualités et les limites d'une pièce de la manière la plus neutre qui soit.

Mode « à la grecque » et actualité théâtrale en 1764

Sébastien Drouin

University of Toronto

On peut tirer de la lecture et de l'annotation des nouvelles à la main une sorte d'extrait quintessentiel qui permet bien souvent de découvrir des débats oubliés par la critique, des événements, petits et grands, qui font l'actualité d'alors, sans parler de la multitude d'auteurs qui peuplent la France du XVIII^e siècle et dont l'histoire littéraire n'a souvent gardé aucune trace. Lire les nouvelles à la main, c'est se replonger dans une époque que nous croyons, nous les spécialistes, connaître plus ou moins bien, alors que l'annotation et la lecture de ces textes permettent de raffiner notre compréhension du XVIII^e siècle et même de redéfinir ce que nous pensions savoir de telle ou telle décennie.

1764. La guerre de Sept Ans terminée et le traité de Paris signé en 1763, cette « héroïque boucherie », pour reprendre le mot de Voltaire, n'occupe pratiquement plus l'actualité, sauf pour ce qui est des quelques intendants et administrateurs de la Nouvelle-France qui furent jugés à Paris. L'Affaire Calas bat encore son plein et Voltaire vient de faire paraître son *Traité sur la Tolérance* (Maillet-Duclairon en parle en janvier 1764). On demande à Rousseau un projet de constitution pour la Corse (CK, novembre 1764). L'affaire des Jésuites occupe encore le Parlement. Les vers d'un nouveau venu, Dorat, semblent se régénérer d'eux-mêmes, tant il circule de petites brochures parues sous le nom de ce jeune chevalier. Sur les planches des divers théâtres parisiens, à défaut de voir paraître quelque nouvel auteur brillant, on rejoue Molière, on remonte Rameau, lequel meurt le 12 septembre 1764. Mademoiselle Clairon règne. Voltaire publie ses *Commentaires sur Corneille*. Son *Olympie* sera l'un des événements majeurs de la vie théâtrale de 1764 et la pièce correspond à un engouement pour le goût « à la grecque » sur lequel je reviendrai. Les pièces de La Harpe, *Timoléon* et *Warwick*, connaissent des débuts difficiles, mais elles font parler d'elles. Le personnage de Cromwell intéresse un certain Maillet-Duclairon, prénommé Antoine, qui lui consacre une pièce. Or, dans cette suite erratique de titres et d'auteurs, comment ramener un semblant d'ordre et présenter une lecture de la vie théâtrale parisienne en 1764 ?

Commençons tout d'abord par un lieu de théâtre qui fit couler beaucoup d'encre : la nouvelle salle d'opéra du palais des Tuileries, où l'Opéra déménage en raison de l'incendie du Palais-Royal survenu en 1763. L'inauguration a lieu avec une représentation de *Castor et Pollux* de Rameau. Voici ce qu'en dit Maillet-Duclairon le 1^{er} février :

Le jour si longtemps désiré pour la représentation de l'Opéra est enfin arrivé. L'ouverture de la nouvelle salle construite au château des Tuileries se fit par *Castor et Pollux*, mardi 24 janvier, avec toute la pompe que l'on doit attendre d'une nation qui s'occupe aussi sérieusement des spectacles que des affaires de l'Etat¹⁸⁴.

Grimm, qui parle également de cette nouvelle, ajoute que la salle, « construite sur le modèle de celle du Palais-Royal, qui a été brûlée il y a environ dix mois, a excité un mécontentement général dans tous les ordres des spectateurs¹⁸⁵ ». Ce nouveau bâtiment, en effet, s'est attiré bon nombre de critiques. Soufflot, qui était loin d'être un inconnu à ce moment, avait dû reconvertir l'imposant théâtre des Tuileries (connu aussi sous le nom de Salle des Machines) en salle d'opéra pendant la reconstruction de la salle du Palais-Royal, qui se termine seulement en 1770¹⁸⁶. On a déploré l'acoustique de même que les mauvaises perspectives sur la scène qu'offraient le parterre et les loges. Je cite Maillet-Duclairon, toujours dans la livraison du 1^{er} février, au sujet de *Castor et Pollux* :

Jamais spectacle ne fut plus tumultueux. Plusieurs personnes se trouvèrent mal dans le parterre, et les cris que l'on faisait empêchaient absolument d'entendre la voix des acteurs. [...] L'on trouve la salle mal construite, les premières loges sont trop exaucées [exhaussées] et ne sont point favorables aux dames. Elles y sont trop éclairées et ne jouissent point de ce demi-jour si favorable aux belles et à celles qui pensent l'être. [...] Les deuxièmes et troisièmes loges sont trop écrasées et choquent les yeux les moins délicats en architecture. Les balcons sont très vastes puisqu'il y peut tenir plus de 50 personnes, mais excepté les 6 qui sont sur le premier rang, les autres ne voient point. On reproche encore à M. Soufflot [Soufflot], qui a donné le plan de cette salle, d'avoir fait le théâtre trop bas, ce qui fait perdre la voix ; on attendait beaucoup plus de cet architecte dont la réputation était très bien établie¹⁸⁷.

L'initiative de Soufflot visait à construire un édifice français en s'inspirant de l'Antiquité, un retour à l'Antique dont Soufflot fut, on le sait, l'un des représentants. En fait, Soufflot a voulu reproduire aux Tuileries le plan du théâtre de Lyon (détruit en 1826 par un incendie)¹⁸⁸ : un amphithéâtre à gradins, en « ovale allongé » fait sur le modèle des bâtiments qu'il avait vus en Italie, surtout ceux d'Andrea Palladio à Vicence et le théâtre de Turin construit entre 1738 et

¹⁸⁴ CK, 1^{er} février 1764, f. 1.

¹⁸⁵ CL, 15 février 1764.

¹⁸⁶ Voir Philippe Chauveau, *Les Théâtres parisiens disparus (1402-1986)*, éd. de l'Amandier, Paris, 1999.

¹⁸⁷ CK, 1^{er} février 1764, f. 1.

¹⁸⁸ Voir Damien Colas et Alessandro Di Profio, *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, Wavre, Mardaga, vol. 1, p. 124 : « Dans un *Mémoire pour servir d'introduction à l'explication des dessins de la salle de spectacle de Lyon*, qu'il présenta à l'Académie de la ville, l'architecte fit quelques observations sur les salles italiennes et françaises, mais sur un ton différent de celui de Cochin dans les pages de son *Voyage d'Italie*. Il parlait en termes mesurés des « avantages » et des « inconvénients » des unes et des autres. Alors que Cochin s'était montré subjugué par la salle du Théâtre Olympique, qui inspira d'ailleurs profondément le projet qu'il présenta en 1765, Soufflot choisit de donner à la salle de Lyon la forme d'un ovale allongé sur le modèle de celle que Benedetto Alfieri avait construit à Turin entre 1738 et 1740. Mais, dans sa salle « à l'italienne », Soufflot apporte une innovation qui va se révéler fondamentale jusqu'à constituer une spécificité française : il ne superpose pas les rangs des loges les uns au-dessus des autres, comme dans les théâtres d'Italie, mais les dispose en retrait au fur et à mesure qu'ils s'élèvent. En outre, les étages de loges décalés forment des balcons. Si l'on compare les plans des salles de Turin et de Lyon qui furent publiés dans les planches du Supplément de l'*Encyclopédie*, il apparaît clairement que Soufflot, tout en utilisant la forme de la salle italienne, imprime à la salle française un caractère propre. [...] Le caractère novateur de la salle de Soufflot est bien plus profond qu'il n'y paraît au premier abord : la disposition des étages de balcons en retrait représente la première tentative de concilier le système traditionnel des loges et un modèle perçu comme « naturel » et « civique », celui des gradins d'un théâtre sur le flan d'une colline ».

1740 par Benedetto Alfieri ¹⁸⁹. Soufflot fit plusieurs voyages en Italie ¹⁹⁰, tout d'abord entre 1733-1738, en 1749-50 avec le marquis de Marigny, Abel-François Poisson de Vandières, frère de la marquise de Pompadour qui deviendra directeur des Bâtiments du roi. Après avoir visité Pompéi et Herculaneum, l'équipe française prolonge son voyage jusqu'à Paestum, en Campanie, afin de voir, dit le principal intéressé « de grands temples d'architecture grecque ¹⁹¹ ». Les plans, coupes et profils sont « mesurés et dessinés » par Soufflot, mais seulement publiés en 1764. Ils décrivent, comme le dit le sous-titre du petit livre, « les vestiges les plus entiers que l'on connaisse ¹⁹² ».

L'auteur anonyme d'une *Lettre à la grecque*, de 1764, félicite avec ironie l'architecte de la nouvelle salle d'opéra de sa « forme grecque qui fait tourner la tête à toutes les femmes ¹⁹³ ». L'engouement pour le style « grec » ou bien, à l'opposé, sa critique acharnée, permet de vérifier comment se manifeste un effet de mode qui va bien au-delà du monde du théâtre. Les allusions au théâtre « à la grecque » de Soufflot participent de ce phénomène de mode qui fit connaître à la France des années 1760, donc à l'orée du néo-classicisme, un véritable « moment grec ».

Paul Lacroix, dans son *XVIII^e siècle*, paru en 1875, estime que la frénésie pour la mode « grecque » devient générale précisément en 1764 : « De la coiffure, le nom passa (en 1764) à toutes les parties de l'habillement, comme à la chaussure, et successivement à tous les objets qui se rattachaient à la toilette. Il est probable que cette mode était venue du théâtre, où quelques comédiennes de renom l'avaient inaugurée ¹⁹⁴ ». Rien n'est moins sûr que la mode grecque provienne d'une coiffure. Le 5 avril 1764, Maillet-Duclairon explique, d'où viendrait, à ses yeux, cette mode grecque :

L'origine de ce goût grec mérite de vous être rapportée. Dans la construction que l'on fit, il y a quelques années, de la salle de la Comédie-Italienne, le décorateur mit dans le cadre de la [3] première toile, appelée le rideau, un ornement d'architecture fort en usage chez les Anciens, à peu près dans cette forme-ci : [dessin] Un marquis du bon ton trouva cela fort agréable et se fit broder un habit dans le même goût. Son habit fut trouvé délicieux ; tous les tailleurs furent occupés à copier cet habit charmant. Le goût grec se perfectionna et s'étendit sur tout, et un homme peut tenir son coin dans certaine compagnie lorsqu'il sait dire: "J'ai fait hier un souper à la grecque, cette femme a un visage à la

¹⁸⁹ *Id.*

¹⁹⁰ François Moureau, « Le combat pour le théâtre », *L'aube de la modernité (1680-1760)*, Amsterdam/Philadelphie, sous la dir. de Peter-Eckhard Knabe, Roland Mortier et François Moureau, 2002, p. 184 : « Fasciné par le modèle palladien qu'il avait vu en Italie, Soufflot construit, dans un ovale tronqué, ses rangs de balcons continus en retrait comme un amphithéâtre à gradins et il situe son théâtre dans un tissu urbain composite, à la fois commercial et d'agrément ».

¹⁹¹ Jacques-Germain Soufflot, *Suite de plans, coupes, profils, élévations géométrales (...) tels qu'ils existoient en 1750 dans la Bourgade de Poesto (...)*, chez le Sr. Dumont, Professeur d'architecture, à l'Hôtel Jabach, La Veuve Chereau, mesurés et dessinés par J.G. Soufflot en 1750 et mis au jour par les soins de G.M. Dumont en 1764. Microfilm BnF, M-5760. On y trouve des modèles italiens semblables au théâtre de Lyon.

¹⁹² *Id.*

¹⁹³ *Lettre à la grecque*, Paris, Guillyn, 1764, p. 1.

¹⁹⁴ Paul Lacroix, *Le XVIII^e siècle*, Paris, Firmin Didot, 1875, p. 490-491.

grecque, l'éclipse a été à la grecque, etc¹⁹⁵. Vous trouverez sans doute cela bien ridicule, mais cela est très vrai, et je ne sais pas si nos esprits ne passent pas les bornes de la sottise.

Grimm, dans sa *Correspondance littéraire*, fait le même constat en mai 1763. Ses remarques et ses explications ont d'ailleurs le mérite d'être mieux informées, d'autant qu'il mentionne une série de dessins de Carmontelle, lequel « a voulu se moquer un peu de la fureur du goût grec en publiant un projet d'habillement d'homme et de femme, dont les pièces sont imitées d'après les ornements que l'architecture grecque emploie le plus communément dans la décoration des édifices¹⁹⁵ ». Grimm fait allusion au *Projet d'un habillement de femme à la Grecque qui feroit bien l'honneur au goût* de Carmontelle qui donna sans aucun doute l'idée à Ennemond Alexandre Petitot de faire paraître sa *Mascarade à la grecque* quelques années plus tard, en 1771. En 1764 également, Ange Laurent de Lalive de Jully, dans son *Catalogue historique*, mentionne que son cabinet est « orné de meubles composés dans le style antique, ou pour me servir du mot dont on abuse si fort actuellement, dans le goût grec ». De Lalive de Jully fut peint par Greuze en 1759, assis sur un banc « à la grec » et avec, en arrière-plan, un bureau « à la grecque » aujourd'hui conservé à Chantilly. De Lalive avance que « C'est même depuis l'exécution de ce Cabinet que s'est répandu ce goût d'ouvrages à la grecque que l'on emploie ridiculement à tout, à la vaisselle, aux bijoux, aux étoffes, aux coëffures &c., jusqu'aux boutiques¹⁹⁶ ». Cochin, dans ses *Mémoires*, cautionne cette interprétation en nous donnant une information supplémentaire, soit que ces ornements à la grecque proviendraient du peintre Louis Le Lorrain, tout en n'omettant pas de dater le début de cette mode au retour de Marigny d'Italie avec Soufflot :

Depuis, la véritable époque décisive, ç'a été le retour de M. de Marigny d'Italie et de sa compagnie. (...) Enfin tout le monde se remit, ou tâcha de se remettre sur la voye du bon goust du siècle précédent. Et comme il faut que tout soit tourné en sobriquet à Paris, on appella cela de l'architecture à la grecque et bientôt on fist jusqu'à des galons et des rubans à la grecque ; il ne resta bon goût qu'entre les mains d'un petit nombre et devint une folie entre les mains des autres. Nos architectes anciens qui n'avoient pas sorti de Paris voulurent faire voir qu'ils feroient bien aussi dans ce goust grec ; il en fut de même des commençans et même des maîtres maçons. Tous ces honnêtes gens déplacèrent les ornemens antiques, les dénaturèrent, décorèrent de guillochis bien lourds les appuis des croisées et commirent mille autres bevuës. Le Lorrain peintre, donna des desseins bien lourds pour tous les ornemens de l'appartement de M. de la Live, amateur riche qui dessinailloit un peu. Ils firent d'autant plus de bruit que M. de Caylus les loua avec enthousiasme ; delà nous vinrent les guirlandes en forme de corde à puits, les vases, dont l'usage ancien étoit de contenir des liqueurs, devenus pendules à heures tournantes, belles inventions qui furent imitées par tous les ignorans et qui inondèrent Paris de drogues à la grecque¹⁹⁷.

Voilà donc jusqu'où m'entraîna la présence de ces termes « à la grecque » dans les livraisons de l'année 1764, et dont la première occurrence ne m'avait absolument pas laissé envisager qu'il s'agissait, dans une certaine mesure, des premières manifestations du néo-classicisme.

¹⁹⁵ *CL*, mai 1763, p. 282.

¹⁹⁶ Ange Laurent de Lalive de Jully, *Catalogue historique du cabinet de peinture et de sculpture française de M. de Lalive*, Paris, P.A. Le Prieur, 1764, p. 110.

¹⁹⁷ Cochin, *Mémoires*, Paris, Baur, éd. De Charles Henry, 1880, p. 142-143.

Revenons à Maillet-Duclairon qui nous raconte une anecdote survenue lors d'un sermon prononcé à Versailles la même année :

Le prédicateur du Roi à Versailles fut obligé de sortir de chaire au milieu de son sermon au jour de Pâques. Il avait commencé sans faire le signe de la croix, selon l'usage : le Roi s'en aperçut et le dit à quelqu'un qui était auprès de lui ; ce quelqu'un dit à S.M. qu'on allait apparemment lui faire un sermon «à la grecque». Cela passa bientôt d'une oreille à une autre. Enfin le prédicateur, étant au milieu de son discours et voulant prouver quelque passage, s'écria que du temps des Grecs il était arrivé telle ou telle [3] chose. A ce mot de Grecs toute l'assemblée se mit à rire, ce qui déconcerta si fort le pauvre orateur qu'il fut obligé de descendre et de laisser à ses auditeurs le soin de deviner ce qu'il avait à leur dire¹⁹⁸.

Mais revenons au théâtre. Nous voilà donc en plein « moment grec » et, le hasard faisant bien les choses, l'*Olympie* de Voltaire, imprimée en 1763¹⁹⁹, (Grimm accuse Voltaire de n'avoir su faire parler à ses personnages le langage antique²⁰⁰ » est montée à Paris en mars 1764, « sans autre empressement du public, dit Maillet-Duclairon, que de voir la pompe du spectacle, aussi n'a-t-il jugé que cela, connaissant la pièce, qui est imprimée depuis plus d'un an²⁰¹ ». L'imposant décor « représente le péristyle d'un temple, avec trois portes qui, étant ouvertes, en laissent voir l'intérieur, ce qui conserve en apparence l'unité de lieu²⁰² ». Maillet-Duclairon, qui n'aime pas trop l'auteur du récent *Dictionnaire philosophique portatif*, soutient que « M. de Voltaire a tiré toutes les cérémonies qui sont dans sa tragédie du roman de *Sétos* par M. l'abbé Terrasson, écrivain qui connaissait parfaitement les mœurs des anciens, mais il écrivait mal. C'est dans ce roman de [6] *Sétos* que se trouve le beau caractère de Nephté, reine d'Égypte²⁰³ ». L'ouvrage de Terrasson sera souvent réédité au XVIII^e siècle. Voltaire ne fait aucune référence à l'auteur de *Sethos* dans ses « Remarques à l'occasion de cette pièce » qui suivent le texte d'*Olympie*, mais cela ne change rien au fait qu'il a bien pu s'inspirer des travaux de l'antiquisant Terrasson.

Comme l'indiquent les remarques scéniques, la scène se déroule au Temple d'Ephèse. Outre la « pompe » des décors mentionnée par Maillet-Duclairon, ce qui impressionna également fut la présence de véritables flammes sur scène dans l'acte V :

Il était fort plaisant de voir Mlle Clairon arroser un feu assez ardent pour brûler un corps entier avec le même sang-froid et sur la même ligne qu'elle arroserait les fleurs de son jardin. Il est vrai que le feu était très petit et que la flamme ne brûlait pas les manches de sa robe, quoiqu'elle promenât sa main au travers avec beaucoup de grâce. (...) Je plains le décorateur qui a été obligé de se prêter à cette

¹⁹⁸ CK, 5 mai 1764, f°2.

¹⁹⁹ L'*Olympie* de Voltaire connaît plusieurs éditions en 1763, dont une à l'adresse de « Francfort et Leipsick », chez Knock & Esslinger, Libraires associés » et l'autre à celle de « Genève ».

²⁰⁰ CL, mai 1763, p. 280.

²⁰¹ Lettre sans date, mars 164, f°5.

²⁰² Id.

²⁰³ *Ibid.*, f°5-6. Jean Terrasson (1670-1750) a beaucoup fait parler de lui dans les années 1730, notamment en raison de son *Séthos, histoire, ou Vie tirée des monumens anecdotes de l'ancienne Égypte*, Paris, Jean Guérin, 1731. L'ouvrage sera souvent réédité au XVIII^e siècle. Voltaire ne fait aucune référence à Terrasson dans ses « Remarques à l'occasion de cette pièce » qui suivent le texte.

extravagante imagination, car il fallait un petit feu pour qu'Olympie pût l'approcher et arroser les cendres de sa mère, et les recueillir ensuite dans l'urne qu'on lui présente à ce dessein²⁰⁴.

On utilisa donc un feu relativement grand dans cette scène funéraire qui commence à la scène III de l'acte V : « Du funèbre appareil pourrai-je m'approcher ? Pourrai-je de mes pleurs arroser son bûcher ? ». Néanmoins, Olympie s'immole à la fin de la pièce sous les yeux de son époux Cassandre meurtrier de la mère d'Olympie Statira, veuve d'Alexandre : « Apprends que je t'adore, & que je m'en punis. Cendre de Statira ! Recevez Olympie. (Elle se frappe & se jette dans le bûcher). Voici l'explication de Maillet-Duclairon :

On élève un bûcher pour y brûler le corps de Statira, toutes les prêtr[esses] sont en deuil aussi bien qu'Olympie, qui fait les libations funéraires en présence [7] du grand-prêtre, d'Antigone et de Cassandre ; ensuite elle déclare qu'elle a toujours aimé Cassandre, mais qu'elle s'en punit, ce qu'elle fait en se jetant très adroitement dans le bûcher, qui est un transparent de papier peint des plus jolies couleurs, et derrière lequel se trouve un bon matelas qui reçoit la victime²⁰⁵

Le 5 avril, on apprend qu'Olympie, « n'a pas réussi dans l'esprit du public, quoique tout le monde ait voulu voir l'art avec lequel Mlle Clairon se jetait dans le bûcher²⁰⁶ ». Le 17 avril, la comédie française clôt sa saison avec l'*Olympie* de Voltaire dont les décors et la thématique, à n'en pas douter, correspondaient très bien au goût grec dont on parle tant en 1764. Un compliment est lu. L'auteur est un jeunot qui commence à faire parler de lui. Un certain La Harpe. Son compliment, qui récapitule la saison finissante et évoque certaines pièces de 1763, est surtout un chef-d'œuvre de modestie, puisque La Harpe n'hésite pas à se comparer, vu son jeune âge, avec « l'immortel auteur d'*Œdipe*²⁰⁷ ». Le compliment contient aussi des références à quelques pièces qui participent, sans doute involontairement, de ce goût grec. Bien que *La Mort de Socrate* de Billardon de Sauvigny ne soit pas particulièrement un thème original, ce Socrate, poursuit La Harpe, « qui n'a pu fléchir l'envie et l'injustice d'Athènes, a ému votre sensibilité²⁰⁸ ». L'*Idoménée* d'Antoine-Marin-Le Mierre « vous a ramenés dans ces climats aimés du ciel, où la tragédie naquit ; la simplicité de celle-ci n'est qu'une conformité de plus avec le goût des anciens Grecs, nos modèles dans tous les genres d'écrire²⁰⁹ ». Toujours au mois d'avril 1764, Maillet-Duclairon fait un bref compte rendu de *L'Amateur* de Nicolas-Thomas Barthe, montée en mars 1764²¹⁰ :

²⁰⁴ *Ibid.*, f°7.

²⁰⁵ *Ibid.*, f°6-7.

²⁰⁶ *CK*, 5 avril, f°2.

²⁰⁷ *CK*, 17 avril, f° 2-3 : « Enfin, *Warwick* a paru ; *Warwick* plus particulièrement adopté par vous. L'auteur, à peine sorti de l'enfance, tient de vous une vie nouvelle : il la commence [3] sous d'heureux auspices ; telles étaient les espérances que donna, dans un âge à peu près pareil, l'immortel auteur d'*Œdipe* ».

²⁰⁸ Edme-Louis Billardon de Sauvigny (1736-1812), *La Mort de Socrate*, Paris, Prault, 1763. La pièce est créée en 1764.

²⁰⁹ Antoine-Marin-Le Mierre (1723-1793), *Idoménée, Tragédie*, Paris, Duchesne, 1764. La pièce est créée en février 1764.

²¹⁰ *CK*, 5 avril 1764, f°2.

On a joué sur ce même théâtre une petite pièce en un acte de M. Barthe, intitulée *L'amateur*, assez bien écrite, mais qui ne ressemble point à une comédie. Un jeune homme arrive d'Italie avec un goût pour les ouvrages antiques de sculpture et de peinture ; on lui vend une statue moderne, qu'il prend pour une antiqu[e]. C'est le portrait de la fille de son ami, qu'il reconnaît et qu'il épouse. Voici comment l'auteur critique notre ridicule folie de tout transformer aujourd'hui à la grecque²¹¹. C'est le père qui parle à sa fille:

Je lui fais vendre ta statue
Pour une antique. Eh bien, sens-tu tout le pouvoir,
Tout l'effet d'une antique? Elle aura son suffrage,
Elle passe pour grecque. Heureusement pour nous,
La mode est pour le grec. Nos meubles, nos bijoux,
Etoffe, coiffure, équipage,
Tout est grec, excepté nos âmes; et d'ailleurs
Ta statue a trompé jusqu'à des connaisseurs.

On le voit bien, la question du goût à la grecque a retenu l'attention des auteurs, des dramaturges et, fatalement, l'attention des journalistes.

Venons-en à ma dernière partie et à ce que Grimm semble considérer comme étant la pire pièce de l'année 1764 : Un *Cromwell* dû à un certain Antoine Maillet-Duclairon.

La tragédie de Cromwelle est une des plus froides et des plus mauvaises que nous ayons vues depuis longtemps. Je ne m'arrêterai pas à relever tous les défauts de ce drame informe ; je me contenterai de remarquer que la seule chose qui pouvait faire pardonner l'impertinence de la fable, savoir la chaleur et la force, y manque absolument²¹².

Notre journaliste Maillet-Duclairon est en effet l'auteur de cette tragédie intitulée *Cromwell*, parue chez Duchesne en 1764, d'un *Essai sur la connaissance des théâtres français* de 1751, d'*Observations d'un Américain des isles neutres au sujet de la négociation de la France et de l'Angleterre* (1761) et, enfin, d'un *Éloge de Maurice de Saxe* paru en 1759 au sujet duquel notre journaliste s'exprime le 31 août 1759 : « Je viens de faire imprimer mon discours qui se vend publiquement ; il ne roule que sur les vertus guerrières et la fidélité de ce héros²¹³ ».

Voici ce qu'il dit de la tragédie *Cromwell*, montée en juin 1764 :

On donna jeudi dernier à la Comédie-Française la première représentation de la tragédie de *Cromwell* par M. du Clairon ; il y avait longtemps que l'auteur hésitait à donner sa pièce, dans la crainte que le sujet ne convînt pas à notre théâtre, mais il a paru que le public avait prévu toutes les difficultés du sujet par son attention et ses applaudissements pendant la représentation²¹⁴.

²¹¹ Nicolas-Thomas Barthe, (1734-1785), *L'Amateur*, comédie en vers et en un acte, Paris, Duchesne, 1764.

²¹² *CL*, 15 juin 1764.

²¹³ *CK*, 31 août 1759.

²¹⁴ *CK*, 10 juin 1764, f°2. Antoine Maillet du Clairon (1721-1809), *Cromwell*, tragédie en cinq actes, Paris, Duchesne, 1764. Voir Voltaire au comte d'Argental, lettre du 11 juin 1764, de même que *CL*, 15 juin 1764, p. 12-22. La critique en est particulièrement cruelle. Voir p. 16 : « La tragédie de Cromwelle est une des plus froides et des plus mauvaises que nous ayons vues depuis longtemps. Je ne m'arrêterai pas à relever tous les défauts de ce drame informe ; je me contenterai de remarquer que la seule chose qui pouvait faire pardonner l'impertinence de la fable, savoir la chaleur et la force, y manque absolument. L'auteur a su si peu ordonner son drame, qu'il faut toujours deviner ce qu'il a voulu dire, et qu'il n'y a proprement ni exposition, ni nœud, ni dénouement, quoique rien ne fût plus aisé que de bâtir avec ces matériaux, tout absurdes qu'ils sont, une tragédie dans toutes les règles requises. [...] M. Duclairon est un homme sans ressource. Entre autres talents, il a celui d'écrire avec une platitude peu commune ; on peut dire qu'Elie Morand a jeté son manteau tout entier à Elisée Duclairon ».

On appréciera la timidité d'auteur qui tranche avec la publicité qu'il fit à son *Eloge de Maurice de Saxe*. Dans la livraison suivante, celle du 3 juillet, il tire un trait laconique : « La tragédie de *Cromwell*, par M. Duclairon, a occasionné beaucoup de bruit dans la littérature, par les critiques et les éloges qui en ont été faits ». Le 18, il annonce que « La tragédie de *Cromwell* par M. du Clairon vient d'être imprimée. Elle est dédiée à M. le duc de Praslin²¹⁵ », c'est-à-dire le cousin de Choiseul, alors ministre de la guerre et de la marine. Voyons maintenant ce que Grimm dit de *Cromwell* et de son auteur :

M. Duclairon est un homme sans ressource. Entre autres talents, il a celui d'écrire avec une platitude peu commune ; on peut dire qu'Elie Morand a jeté son manteau tout entier à Elisée Duclairon²¹⁶. [...] On dit que ce poète, qui n'est plus un enfant, et qui ne s'était jamais avisé de faire une tragédie, a trouvé le canevas de celle-ci avec plusieurs morceaux tout faits dans les papiers de feu M. de Morand, son ami, dont nous avons quelques volumes de tragédies qui n'ont jamais été jouées, ou qui sont toutes tombées à la première représentation. Feu M. de Morand se sentit un jour si piqué de cette injustice, qu'il monta sur le théâtre après sa chute, harangua le parterre, y jeta son chapeau, et pria ses juges de députer quelqu'un d'entre eux pour le lui rapporter. Depuis ce jour fatal, il priva le théâtre de ses productions, et se contenta de faire imprimer un recueil de tragédies qu'âme vivante ne peut, je crois, se vanter d'avoir lu²¹⁷.

Toujours en juillet 1764, alors qu'il s'étonne de l'habileté de Voltaire dans son *Supplément aux Discours du discours aux Welches*, Maillet-Duclairon cite une lettre que lui a envoyée l'exilé de Ferney :

Voici une lettre qu'il a écrite à M. du Clairon pour le remercier de sa tragédie de Cromwel [Cromwell] que cet auteur lui avait envoyée:

11 juillet 1764 à Ferney

Je suis très flatté, Monsieur, de l'honneur que vous me faites, et non moins content de l'ouvrage que vous avez bien voulu m'adresser. Il est rempli de pensées fortes très heureusement exprimées. C'est assurément un ouvrage de génie et on ne peut le lire sans vous estimer beaucoup²¹⁸.

On ne saurait qu'admirer la politesse sans doute ironique du patriarche qui, comme le ferait un régent de collège avec un écolier, envoie par l'entremise de Damilaville, « les œuvres de notre maître que vous imitez si bien²¹⁹ ». Voltaire était plus sincère que je ne m'y attendais, puisqu'il demande bel et bien à Damilaville de passer chez Duchesne afin de récupérer un Corneille pour « M. du Clairon auteur de *Cromwell*. Il me semble, poursuit-il, que quiconque travaille pour le théâtre a droit à un Corneille²²⁰ ».

²¹⁵ CK, 18 juillet 1764, f°2, Il s'agit du ministre Choiseul. César Gabriel de Choiseul-Chevigny (1712-1785) devint duc de Praslin en 1762.

²¹⁶ Allusion à la mort du prophète Elie, lequel laisse tomber son manteau à Elisée.

²¹⁷ CL, 15 juin 1764, p. 16. Voir *Correspondance de Voltaire*, lettre 6551, du 4 novembre 1766, où il répond à une lettre de Maillet-Duclairon où il s'est sans doute plaint des accusations de plagiat : « Lorsque j'eus l'honneur de vous écrire, monsieur, je n'avais point encore lu la page 166, où l'auteur des notes a l'insolence et la mauvaise foi de vous accuser d'avoir volé le manuscrit de la tragédie de *Cromwell* à M. Morand votre ami ». Il s'agit des *Lettres de M. de Voltaire à ses amis du Parnasse*, où l'auteur, comme Grimm dans la *Correspondance littéraire*, accuse Maillet-Duclairon d'avoir volé le manuscrit de la pièce *Cromwell* à Morand.

²¹⁸ Voltaire à Antoine Maillet-Duclairon (11 juillet 1764), *Correspondance de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, 1973, t. XXVIII, lettre D11981, p. 21.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

²²⁰ Voltaire à Étienne Noël Damilaville (13 juillet 1764), *Correspondance de Voltaire*, *op.cit.*, lettre D 11985, p. 24.

Je ne voudrais pas m'attarder davantage sans terminer sur cette petite anecdote pour le moins cocasse qui survient en 1766, alors que Maillet-Duclairon a cessé d'écrire la *Correspondance de Karlsruhe* et qu'il a accepté la charge de commissaire de la marine royale en Hollande sans doute par l'entremise du duc de Praslin ou bien à tout le moins en partie grâce à la dédicace qu'il lui fit de son *Cromwell*. On sait à quel point Voltaire passa une partie de sa vie d'une part à attribuer ses écrits aux autres et puis, d'autre part, à désavouer des écrits parus sous nom et dont il n'était pas l'auteur. Le voilà aux prises avec des lettres de lui publiées en Hollande qui contiennent des insultes contre le prince de Soubise. Voltaire prend donc la plume en se souvenant du petit auteur de *Cromwell* pour lui demander de débusquer le scélérat derrière cette infamie :

Je suis votre confrère en littérature, monsieur ; j'ai le même protecteur que vous dans la personne de m. le duc de Praslin. Voilà mes deux titres pour vous supplier de me rendre bon office. On a imprimé à Amsterdam, chez Marc-Michel Rey, sous le nom de Genève, un livre intitulé : *Lettres de M. de Voltaire à ses amis du Parnasse*. Il se trouve que ces prétendus amis du Parnasse sont : le roi de Prusse, le feu roi de Pologne Stanislas, l'électeur palatin, le duc de Bouillon, le duc de La Vallière, etc. ; il y a aussi plusieurs lettres à des particuliers. On les a toutes altérées et empoisonnées par les traits les plus calomnieux ; on y a mis des notes encore plus outrageantes. Je suis dans la douloureuse nécessité de me justifier contre ce libelle scandaleux. Vous êtes dans Amsterdam, et vous êtes à portée, monsieur, d'être informé du nom de l'éditeur²²¹.

Voilà un étrange destin pour un journaliste ouvertement antivoltairien. Après avoir conspué maintes et maintes fois Voltaire dans la *Correspondance littéraire de Karlsruhe*, Maillet-Duclairon s'est retrouvé chargé d'affaires au sein de l'une des plus grandes entreprises journalistiques des Lumières : la correspondance de Voltaire.

²²¹ Voltaire à Antoine Maillet-Duclairon (6 octobre 1766), *Correspondance de Voltaire, op. cit.*, t. XXXI, lettre D13600, p. 15. Voltaire réécrit à Maillet-Duclairon le 4 novembre 1766, (lettre D13650), *op. cit.*, p. 67-68 ; ici p. 67 : « Je puis vous assurer, Monsieur, que Mrs Les Ducs de Choiseul, et de Praslin, ne vous sçauront pas mauvais gré, des soins que vous aurez pris pour arrêter ces infamies. Ils sont trop grands, à la vérité, pour être sensibles aux satyres d'un malheureux, qui ne mérite que le mépris ; mais ils sont trop justes et trop amis du bon ordre, pour ne pas réprimer une audace trop longtemps soufferte ».

Ecrire l'actualité dans la *Correspondance littéraire* de Nîmes de Pierre de Morand

Régine Jomand-Baudry

Université Jean Moulin-Lyon 3

La correspondance littéraire (27 juin 1753 - 22 août 1754) qui constituera notre corpus pour la présente étude et dont l'édition sera prochainement publiée, est une copie conservée à la bibliothèque de Nîmes²²². Elle se signale par sa brièveté puisqu'elle ne court que sur un peu plus d'un an. Si un indice interne – un commentaire ajouté à la fin de la livraison du 21 septembre 1753 qui comptabilise les livraisons déjà envoyées²²³ – établit que la date butoir antérieure indiquée en tête de la première livraison correspond bien au début de l'abonnement, en revanche nous ne disposons d'aucune information fiable sur sa fin : la question de savoir si ces livraisons constituent une correspondance complète à laquelle l'une ou l'autre des parties a mis fin après celle datée du 22 août 1754 ou du fragment d'un ensemble plus vaste demeure irrésolue. Son auteur, nommément cité à la fin de la première livraison²²⁴ par un intermédiaire qui signe G. S. dont la mission consiste à copier (ou à faire copier²²⁵) et à transmettre la correspondance à un destinataire²²⁶ que nous n'avons pas pu identifier à ce jour, est connu dans le petit monde des Lettres : il s'agit de Pierre de Morand, personnage haut en couleur aussi célèbre pour son activité dramaturgique et journalistique que pour la vivacité de son caractère. Comme l'indique la notice que lui consacre le *Dictionnaire des journalistes*²²⁷, Pierre de Morand a exercé jusqu'en 1757 plusieurs activités dans le domaine du journalisme : selon Jochen Schlobach, après avoir rempli le rôle d'informateur de M^{me} Doublet dès le début des années 1740, il devient correspondant littéraire de Frédéric II de la fin de 1750 jusqu'en décembre 1753. S'appuyant vraisemblablement sur les ressources de

²²² Bibliothèque municipale de Nîmes, ms. 238, désormais *CLN* suivi de la date de la lettre.

²²³ *CLN*, lettre du 21 septembre 1753 : « Voici la septième des lettres que j'ai l'honneur de vous envoyer, et dont M. de [Loune] m'a payé les six premières ».

²²⁴ *CLN*, lettre du 27 juin 1753 : « Si M. de Morand m'eût remis plus tôt cette lettre, je n'aurais point tardé si longtemps à vous l'envoyer ; mais il n'a jugé à propos de me la remettre que plusieurs jours après l'avoir écrite, et ma négligence n'est en cette occasion qu'un effet nécessaire de la sienne. Il m'a promis qu'il n'en arriverait pas ainsi des suivantes ».

²²⁵ En effet, si la copie est de la même main jusqu'au 22 novembre 1753, à partir du 12 décembre, deux autres écritures alternent, parfois au sein d'une même lettre.

²²⁶ Je remercie François Moureau pour son expertise éclairante du manuscrit, que je reprends ici. Selon lui, G...D... achète un exemplaire à Morand, le copie et le facture par M. de Loune à l'abonné.

²²⁷ *Dictionnaire des journalistes (1600-1789)*, Jean Sgard (dir.), Oxford, The Voltaire Foundation, 1999, 2 vol., 1091 p., notice 590. La notice retrace un parcours professionnel pour le moins éclectique : d'abord acteur amateur, puis assez symboliquement sans doute avocat au parlement d'Aix, puis de Paris (1739-55), Pierre de Morand (1702-1757) poursuit une double carrière d'auteur dramatique et d'agent littéraire. A partir de 1734, il écrit des tragédies jouées à la Comédie-Française et d'autres pièces pour le Théâtre-Italien.

la « paroisse » Doublet, il ne cessera dès lors de collecter et de transmettre des informations en tous genres à divers destinataires. S'il est encore agent littéraire du roi de Prusse pendant les six premiers mois de la rédaction de la correspondance de Nîmes, il remplit la même année la triste fonction de mouche de la police pour l'inspecteur d'Hémery. Il devient par la suite correspondant littéraire à Paris de Pierre Rousseau pour le *Journal Encyclopédique* (1756) et rédige plusieurs correspondances littéraires dont celle de Karlsruhe en 1757 qui l'occupe jusqu'à sa mort, le 3 août 1757.

Au-delà de la variété des domaines d'intérêts de ses destinataires, c'est donc à écrire l'actualité pour des amateurs de nouvelles que Pierre de Morand a consacré une bonne partie de son temps, et principalement pour des correspondances littéraires. Pour tenter de cerner cette notion d'actualité, il convient tout d'abord de rappeler qu'elle se définit dans un rapport au temps, à ce que l'on pourrait nommer le « présent » des acteurs de la communication. L'actualité se rapporte aux événements qui se sont produits dans une durée relativement limitée qu'ils perçoivent comme contemporaine. Si elle est donc relative à la fois au temps et à la conscience qu'en ont les sujets qui l'appréhendent, la première question qui se pose alors est celle de la définition de ce présent, de ses bornes, telles qu'elles sont dessinées de manière plus ou moins implicite dans le journal et spécialement dans la correspondance littéraire. Comment le journaliste parvient-il à répondre à l'attente de son lecteur, à lui donner l'impression que la lecture de son périodique le met en phase avec l'actualité la plus récente, lui donne accès aux événements du moment, à l'air du temps ? D'autre part, l'abondance et la complexité de l'information imposent un traitement par l'écriture journalistique chargée d'évaluer la pertinence de tel ou tel fait d'actualité au regard du contrat qui lie le rédacteur à son lecteur. Qu'elle soit littéraire, politique ou culturelle, écrire l'actualité implique une confrontation avec les faits qu'offre le réel, impose d'une part une sélection au sein de la masse d'informations disponibles, et d'autre part une hiérarchisation entre elles, opérations auxquelles il faut ajouter la validation, destinée à affirmer ou à confirmer la fiabilité des nouvelles transmises. Dès lors, la correspondance littéraire étant envisagée comme une sorte de « mémoire du présent », comme l'enregistrement successif « d'instant » en perpétuel renouvellement, la principale interrogation est celle de sa relation à l'histoire, de son éventuelle contribution à la construction d'un discours historique. C'est à travers l'étude de la Correspondance littéraire de Nîmes par Pierre de Morand qui fait de l'actualité l'objet sinon l'objectif de son écriture que nous examinerons cette question.

I - Collecte de l'actuel et effets d'actualité

Le rapport à l'actualité est une contrainte majeure de l'écriture des journaux littéraires imprimés en général, comme en témoignent les déclarations d'intentions liminaires des rédacteurs²²⁸, et l'une des raisons de leur existence. Si les journalistes patentés comme les auteurs de correspondances littéraires manuscrites soumettent leur production à ce critère, et si sous leur plume, les termes « nouveau », « nouveauté », « nouvelles » sont d'usage universel, ils se distinguent néanmoins par une conception spécifique de la réactivité à l'actualité. En effet, le rapport à l'actualité est en premier lieu relatif à la périodicité du support. Plus la périodicité est élevée, plus « nouveauté » rime avec proximité temporelle. C'est ainsi que les mensuels, comme les *Mémoires de Trévoux* ou encore *Le Mercure* envisagent avec davantage de recul ce qui constitue les « nouveautés », alors que les rédacteurs de nouvelles manuscrites souvent bi-mensuelles, comme le sont la correspondance de Grimm ou de Karlsruhe, doivent témoigner d'une réactivité beaucoup plus immédiate qui est d'ailleurs inscrite dans l'écriture même.

L'une des particularités de la correspondance littéraire consiste en l'affichage systématique de cette périodicité : chaque livraison est, à l'instar d'une lettre, rigoureusement et régulièrement datée. Le cas de la correspondance de Grimm est exemplaire, qui date chacune de ses livraisons avec la régularité d'un métronome²²⁹, comme pour indiquer qu'il remplit bien cette clause de son contrat, sans que nous ayons évidemment la possibilité de vérifier si cette datation correspond bien à la date d'expédition²³⁰ de la lettre ou à sa date de mise au net. Quoi qu'il en soit, cet affichage de la datation fonctionne comme une sorte de cadre de référence auquel seront rapportées les précisions temporelles qui émaillent l'énoncé des nouvelles. La réactivité du journaliste est donnée à évaluer en fonction de ce cadre temporel qui est tout symbolique puisqu'il ne tient aucun compte des délais d'envoi et d'acheminement des livraisons qui transitent souvent par plusieurs intermédiaires. Dans la

²²⁸ Voir par exemple la Préface de la première livraison des *Mémoires de Trévoux* en 1701 : « Comme ces mémoires ne commencent qu'avec le siècle, on n'y parlera que des livres qui auront été imprimés dans le siècle nouveau ou qui étaient encore nouveaux quand le siècle a commencé » (p. aiiij). L'Avvertissement du *Mercur de France* de 1721 quant à lui relativise la notion de nouveauté en fonction de la localisation des lecteurs en opposant les Parisiens aux provinciaux et aux étrangers : « Disons un mot au sujet des choses qui n'ont plus la grâce de la nouveauté à Paris lorsqu'elles paraissent dans notre livre [...] Nous écrivons pour les étrangers comme pour les Français » (p. Aiiij).

²²⁹ Voir l'introduction au volume I de la *Correspondance littéraire (1753-1754)* par Ulla Kølving, Centre international d'étude du XVIII^e siècle, Ferney-Voltaire, 2006, p. cv : « Grimm expédiait ses feuilles tous les quinze jours, les livraisons portant alternativement la date du 1^{er} et du 15 du mois ».

²³⁰ Ulla Kølving signale plusieurs cas où une livraison a été rédigée au moins en partie et expédiée après la date figurant en tête de la livraison, *ibid.*, p. cvi.

correspondance littéraire de Nîmes, plusieurs écarts sont à noter (par rapport à celle de Grimm qui nous sert de référence) dans la datation des livraisons : si le rédacteur produit bien deux livraisons par mois, le cadre qu'il s'impose est loin d'être aussi strict et la périodicité montrée ne dédaigne pas une forme de variation, certes toute relative. Ainsi, pour l'année 1753, les livraisons sont-elles datées du 27/06, puis du 15/07, ensuite du 24/07 et 07/08 etc : cette liberté donne l'impression que la datation correspond à l'écriture de la lettre²³¹ plutôt qu'à son expédition et surtout elle semble impliquer que la correspondance, plutôt que de se soumettre strictement à une obligation contractuelle, colle à l'actualité, qu'elle est véritablement suscitée par elle. Un second écart est à noter, qui se stabilise à partir de la livraison du 11/02/1754 et est récurrente jusqu'à la fin : chacune des livraisons comporte deux datations, une datation d'en-tête et une datation interne qui indiquent que la lettre a été écrite en deux temps. Cette spécificité va dans le même que la précédente : là encore, il s'agit bien d'afficher la réactivité du rédacteur à l'information, un rédacteur toujours sur le qui-vive et au service de l'exigence de nouveauté de son abonné, alors même que les deux parties de la lettre sont expédiées et donc reçues en même temps.

De fait, la précision temporelle interne incluse dans la relation de certaines nouvelles témoigne de l'importance de la clause de réactivité du rédacteur par rapport aux faits selon le contrat d'écriture/lecture implicitement conclu entre le rédacteur et son destinataire. Pour mesurer la réactivité effective du rédacteur, c'est l'annonce nécrologique qui constitue encore le meilleur indicateur. A titre d'exemple, la mort de La Bourdonnaie survenue le 10 novembre 1753 est annoncée dans la livraison du 22 novembre 1753, celle de La Chaussée, le 14 mars 1754, est mentionnée à la date du 19 mars dans la livraison du 12 mars, celle du marquis de Saint-Contest, le 14 juillet 1754, est incluse dans la livraison du 21 juillet. Certaines occurrences, les plus nombreuses, inscrivent l'événement par rapport au temps de l'écriture selon un système de référence relatif mais qui laisse supposer la rapidité de réaction du rédacteur : l'annonce de la mort du petit duc d'Aquitaine « arrivée avant-hier » (soit le 22 février 1754) est annoncée dans la lettre datée du 26 février ; la nouvelle de la disparition de M de Boze, « mort depuis deux jours » [le 10 sept 1753] dans la lettre du 21 septembre 1753. Les indicateurs temporels spécifiques du discours et leur discordance avec la date de la livraison impliquent que certaines livraisons font l'objet d'une rédaction étalée sur plusieurs jours qui suit de très près l'événement ou encore que les copistes n'actualisent pas les données qu'ils reproduisent. Quoi qu'il en soit, le délai visible que s'accorde le journaliste entre

²³¹ La livraison du 31/12/1753 se termine d'ailleurs par la mention : « A Paris, ce 1^{er} janvier 1754 ».

l'événement et sa relation est variable, il va de quatre jours à une quinzaine, parfois davantage, il peut approximativement correspondre au délai le plus important entre deux livraisons.

Le rédacteur attache également de l'importance au caractère cyclique de certains événements, dont il souligne le rythme périodique : il mentionne le retour des saisons théâtrales ou de la rentrée littéraire qui scandent l'année à une période marquée :

« Voici les nouveautés qui reviennent, malgré les exils et la chaleur ; le théâtre et la presse se raniment, mais faiblement à la vérité » (lettre du 27 juin 1753).

« Voici le temps où les nouvelles littéraires doivent venir en abondance, malgré la misère qui règne dans Paris [...], on dit qu'il y a bien des nouveautés sous presse » (lettre du 22 novembre 1753).

Ou encore, il donne précisément le calendrier des séances d'ouverture des Académies : le « mardi 10 du courant » pour l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres et le « mercredi 14 » pour l'Académie des sciences, dans la lettre du 22 novembre 1753. Le temps objectif est donné à lire au sein d'un cadre moins conventionnel que dans d'autres correspondances et qui semble éviter l'artifice.

En réalité, c'est moins à marquer avec exactitude le temps de l'événement et le temps de sa relation que vise le rédacteur qu'à mettre en scène par une série de procédés la brièveté du délai entre les deux : le journaliste se montre en phase avec l'actualité la plus fraîche et il n'est pas étonnant que l'usage des déictiques temporels de proximité spécifiques du discours soit particulièrement dense : la clôture des spectacles date d' « hier » comme telle assemblée du Châtelet (lettre du 31 mars 1754), l'opéra comique ouvre « aujourd'hui » (26 janvier 1754), « l'Opéra ouvrira demain » (lettre du 22 avril 1754) ; « M. Le Prévost des marchands a mis aujourd'hui la première pierre au piédestal qu'on élève à l'esplanade des Tuileries pour la figure équestre du roi » (22 avril 1754) ; « Le Châtelet a été assemblé jusqu'à 7 h du soir. Nous saurons demain le résultat de cette assemblée et je vous en ferai part dans ma première » (22 avril 1754). La réitération de la périphrase verbale « venir de » pour indiquer la proximité du fait à peine passé est fréquente : « Je viens d'apprendre dans le moment²³² qu'enfin le 3^e vol de l'*Encyclopédie* est en vente (lettre du 23 octobre 1753), « Je viens de voir *Les Femmes* » (lettre du 7 août 1753), ou à propos d'*Amilec* de Tiphaigne de La Roche, « Il vient de paraître un roman philosophique, allégorique, fort ingénieux » (Lettre du 27 juin 1753) et

²³² Nous soulignons par l'italique.

en 1754 « Rousseau *vient de* partir pour sa patrie » (8 juin 1754), « On *vient de* m'annoncer la mort presque subite de M^{lle} Alexandrine » (16 juin 1754).

Dire l'actualité, ce n'est pas seulement rendre compte du passé proche, c'est aussi anticiper sur ce qui va se produire de manière imminente en matière de publications : « M. de Mouhi va mettre en vente lundi prochain, la seconde et troisième partie des *Délices du sentiment* » (Lettre du 22 novembre 1753), comme de programmes des théâtres : « On commence *après-demain* les répétitions des *Troyennes* », écrit-on à propos de l'activité de la Comédie-Française (18 février 1754). Enfin, nombre de formules demeurent volontairement dans le flou, c'est le cas de « depuis peu », « depuis quelques jours », « il y a quelques jours », « tout nouvellement », mais indiquent un temps qui peut être appréhendé comme récent par l'abonné.

Ce qui compte est moins le marquage du temps objectif ou son exactitude que l'impression donnée au lecteur qu'il lit une actualité avec laquelle le rédacteur est constamment en contact, comme en direct, et qu'il partage la même temporalité que ce dernier. Il s'agit donc avant tout de produire des « effets d'actualité », ou pour le dire autrement de susciter une illusion de proximité, voire de coïncidence entre le temps de l'écriture et celui de la lecture, comme l'indique l'usage du présent duratif et des formules descriptives : « Il n'y a pas la moindre pièce de vers un peu jolie. Il ne paraît que des platitudes en ce genre » (lettre du 11 février 1754) ; « Voici les nouveautés qui reviennent malgré les exils et la chaleur » (lettre du 27 juin 1753).

A l'instar des autres correspondances littéraires, l'écriture de l'actualité est bien dans la correspondance littéraire de Nîmes un aspect du contrat implicite d'écriture/lecture, même si elle comporte ses particularités. En effet, le journaliste mentionne et justifie tous manquements à cette règle soit en invoquant l'intérêt de la nouvelle, soit en soulignant combien la pénurie de nouvelles dans un domaine d'informations impose le développement d'un autre secteur, soit au contraire en réaction à une telle abondance informationnelle qu'elle impose un retardement bien involontaire. Dans la lettre du 22 novembre 1753, l'entorse au règlement est expliquée par l'intérêt pédagogique de l'ouvrage de M. Dumas²³³ : « Il y a déjà quelque temps qu'il a paru un ouvrage sur la musique dont je n'avais pas eu l'occasion de vous parler, mais qui mérite votre attention ». Ailleurs, le rédacteur est contraint de s'adapter

²³³ Il s'agit d'un ouvrage pédagogique pour l'apprentissage de la musique : *L'Art de la musique enseigné et pratiqué par la nouvelle méthode du bureau typographique, établie sur une seule clef, sur un seul ton, et sur un seul signe de mesure*, 1753.

au flux de l'actualité et de planifier le compte rendu de la nouveauté : il impose des retards, mais limités et mesurés, et suscite chez son destinataire des effets d'attente :

Il y a plusieurs autres nouveautés, telles que l'*Histoire de Jeanne d'Arc, pucelle d'Orléans, L'Histoire des Solipses, Le Naufrage des îles flottantes, ou la Basiliade*, poème soi-disant traduit de l'indien, etc., lesquelles ayant paru toutes à la fois, je n'ai pas encore eu le temps de lire mais dont je vous rendrai compte dans ma première lettre qui suivra de près celle-ci, puisque la matière ne manque pas, au lieu que j'avais un peu retardé depuis la dernière, pour attendre de quoi remplir ma tâche (lettre du 27 juin 1753).

La notion d'actualité telle qu'elle est générée par le texte conserve un caractère extensif et indéterminé : sa durée objective est variable et peut souvent excéder une quinzaine de jours, même si le journaliste use d'une série de stratégies stylistiques pour donner l'impression de la contemporanéité, voire de l'immédiateté. Sont au fond d'actualité, les événements énoncés comme tels par le journaliste et lus ainsi par son destinataire.

Si les événements retenus sont englobés dans le même discours, ils n'en demeurent moins le rapport d'une suite d'instantanés qui n'ont pas vocation à être l'objet d'une construction. Et en effet, contrairement à d'autres journalistes qui donnent à leur périodique une visée historique²³⁴, Pierre de Morand ne formule jamais une telle prétention. Cependant, comme l'historien, il soumet la sélection et le compte rendu des informations au critère de vérité.

II - Recherche de la vérité et goût pour la fiction : information et divertissement

La sélection des nouvelles semble reposer sur deux objectifs qui entrent en tension : la visée informative et la visée de divertissement. Le compte rendu de l'actualité, même avec ses effets de flou et parfois ses regrets, repose sur la garantie de l'authenticité des faits rapportés. Car la chasse à l'événement actuel comporte un risque : celui de diffuser de fausses nouvelles, un risque que n'évitent pas certains journaux patentés, comme le *Mercury* que le rédacteur ne manque pas de dénoncer et qui fournit l'occasion d'une remontrance à son directeur, l'abbé Raynal, victime du mauvais tour d'un plaisantin :

²³⁴ C'est par exemple cas du *Mercury* dont l'Avertissement précise : « Ce journal doit contenir des mémoires fidèles de l'histoire de notre temps » (1721, p. Aiiij) ou encore des *Mémoires de Trévoux* qui prétendent rassembler « des matériaux pour l'histoire ».

Il faut être plus sur ses gardes, lorsqu'on est chargé d'un livre tel que *Le Mercure*, sans quoi on est exposé à donner bien des fables pour des vérités et à inonder le public de fausses nouvelles et de faux avis (4 octobre 1753).

Face au spectre de la fausse nouvelle, la prudence s'impose donc et, en cas d'erreur, le recours à des correctifs est l'indice que le respect de la vérité régit l'ensemble du discours. Ainsi lorsque P. de Morand tombe dans le piège de l'erreur en annonçant dans la lettre du 12 mars 1754, à la date du 19 mars, que le marquis de Vandières hérite de la charge dans l'ordre de Saint Michel laissée vacante par la mort du Comte de Saint Florentin, il s'empresse de retirer cette nouvelle à la fin de la livraison suivante (lettre du 25 mars 1754) : « La nouvelle du cordon bleu de M. de Vandières ne se confirme pas : il est même très sûr que c'est M. de Saint-Contest qui a la charge de feu M. le marquis de Brézé ».

Ainsi, les nouvelles incertaines ne sont-elles pas exclues. Toute une série de précautions oratoires viennent modaliser un discours qui n'ose pas affirmer sans réserves l'authenticité des nouvelles qu'il produit, ce qui est un gage de l'honnêteté du rédacteur qui se construit alors l'ethos d'un homme de confiance.

Garantir la valeur informative de la correspondance implique que l'on s'interroge sur la fiabilité des sources : « On dit », « On rapporte » : le discours du journaliste marque souvent par le « on » dont on connaît la nébulosité du référent, l'origine de la nouvelle, essentiellement lorsqu'il s'agit d'une anecdote, mais pour d'autres genres de nouvelles également. La rumeur publique s'invite souvent comme l'origine de l'information, même si sa fiabilité est contestable, tant elle réputée instable et versatile. Dans de nombreux cas, les nouvelles ont donc besoin d'être confirmées par des témoignages supplémentaires : A propos d'un incident survenu à l'Opéra et commenté par un bon mot, le rédacteur fait ce commentaire précautionneux : « Il y avait grand monde à l'Opéra ce jour-là ; et cependant, je n'ai trouvé personne qui m'ait confirmé la vérité de cette anecdote » (lettre du 26 janvier 1754). La question de la vérité reste donc en suspens, mais ne constitue pas un obstacle à la relation de l'anecdote. Ou encore, sur un sujet plus grave, à propos d'une affaire concernant le parlement de Toulouse qui aurait condamné des prêtres pour refus de sacrement, le rédacteur pointe la difficulté d'obtenir une information exacte dans le maquis des ragots :

On fait courir un bruit qui mérite confirmation ; car on ne peut rien assurer aujourd'hui que sur des preuves évidentes, tant il se débite, dans les maisons même les plus respectables, de faussetés et de mensonges. On assure que le parlement de Toulouse... (lettre du 25 mars 1754).

En l'absence d'un double témoignage qui pourrait être un gage de véracité, l'événement demeure incertain et la prudence s'impose. Ce sont aussi les circonstances et le contexte politico-religieux qui sont invoqués pour mettre en doute les fredaines d'un moine séducteur de religieuses :

Je ne sais si la haine que ces affaires-ci [celles des billets de confession] inspirent pour les ecclésiastiques ou si leur mauvaise conduite donne réellement lieu à bien des histoires qu'on fait d'eux ; quoi qu'il en soit, vraie ou fausse, en voici une qui court et qui n'est pas moins curieuse » (lettre du 12 janvier 1754).

Face à ces bruits qui vont et viennent, qui « s'évanouissent » (16 juin 1754), qui nous plongent « dans l'incertitude de la vérité ou fausseté d'une bonne nouvelle » (19 juillet 1754, il s'agit alors d'un possible dénouement de la crise parlementaire), à ces voix multiples et divergentes, la seule véritable caution de la vérité de la nouvelle reste l'écrit officiel, le document inaltéré censé authentifier l'information. Sur une affaire judiciaire : « On m'a promis les factums des parties belligérantes, et alors je pourrais vous en parler si la singularité de l'aventure le mérite » (19 juillet 1754).

En dernier recours, c'est la caution du « je » dont l'éthos est celui d'un intermédiaire digne de foi qui est chargé d'emporter l'adhésion, soit qu'il ait été témoin visuel comme dans les exemples suivants : « Je n'ai pas non plus de nouvelles bien amusantes. Celle qui vient d'arriver dans ma rue est assez singulière » (lettre du 24 juillet 1753, sur la crise de colère d'un amant répudié) ou bien à propos d'un suicidé : « C'était un nommé Favre, qui montrait les mathématiques. Je l'ai connu de vue, il était vaporeux » (lettre du 23 octobre 1753), soit qu'il atteste de sa présence sur les lieux de colportage des nouvelles, mais en déplaçant cette fois la question de la vérité, de la véracité du fait à l'authenticité du dire, sans pour autant que le dit soit confirmé : « On rapportait hier dans une maison de [X] où j'ai dîné » (3 juillet 1754) ou encore « On ajoute à ces discours que je n'ai pas entendus dans le café mais en bonne maison » (22 mai 1754). La présence de l'auteur sur les lieux mêmes de la conversation et la « qualité » de ce lieu font figure de caution de l'existence de la nouvelle, plus que de la réalité du fait qu'elle rapporte.

A un autre niveau, son expérience de spectateur vient appuyer la validité de sa mauvaise critique, lorsque spectateur de la pièce *Les Lacédémoniennes*, il déclare : « Je l'ai vue et n'ai rien compris à l'intrigue » (lettre du 8 juin 1754).

On le voit, la valeur de vérité informative des nouvelles diffusées est discutable tant la polyphonie des sources potentielles elles-mêmes est diffuse et incertaine : les « bonnes maisons » ne produisent-elles pas en fait de rumeur tout et son contraire ? Y faire référence sert autant à valider un discours qu'à l'invalider, et selon les circonstances, l'on trouve dans des formules contradictoires une intéressante et inattendue hiérarchie des lieux : la phrase déjà citée : « On ajoute à ces discours que je n'ai pas entendus dans le café mais en bonne maison » (22 mai 1754) entre en contradiction radicale avec une autre réflexion : « On fait courir un bruit qui mérite confirmation [...] tant il se débite, dans les maisons même les plus respectables, de faussetés et de mensonges » (lettre du 25 mars 1754) ; soumis à une réactivité rapide, le rédacteur a parfaitement conscience des incertitudes de l'actualité, de l'impossibilité d'aller à la source afin de vérifier sa fiabilité même lorsqu'il se présente comme le garant du dire.

C'est que le discours du rédacteur se situe presque constamment au croisement de deux régimes : un régime d'information et un régime de divertissement, ce qui explique en grande partie sa position paradoxale face aux nouvelles incertaines, à la frontière entre la récolte du factuel et le goût pour le fictif. Il a en effet à répondre au désir d'une sorte d'ubiquité de savoir qui est source de satisfaction et de plaisir chez son lecteur et qui repose sur la curiosité. Sont du coup développées différentes postures suffisamment ambiguës pour prévenir le lecteur et mettre à distance une adhésion trop naïve de sa part tout en satisfaisant sa curiosité pour l'anecdote scandaleuse. Parmi ces stratégies, le recours à la prétériton qui, sous le masque d'une censure affichée mais non effective expose en résumé l'essentiel de la nouvelle : par exemple, à l'occasion de la mort de M^{lle} Alexandrine :

Cette mort si prompte a donné lieu à beaucoup de conjectures et de mauvais propos. Comme on ne veut pas comprendre que cette jeune personne soit morte dans six heures par accident naturel, on a été imaginer qu'on lui avait fait prendre du poison et l'on a débité là-dessus des choses qui sont si peu vraisemblables et si ridicules qu'elles ne méritent pas d'être rapportées (lettre du 23 juin 1754).

Ou encore, le rédacteur rapporte les mauvais propos qui courent clandestinement tout en les condamnant, ce qui vise à la fois à attiser l'intérêt du lecteur pour le scandale et à susciter son incrédulité :

On a dit aussi tout bas que la demoiselle Morphise, jeune fille avec qui S. M. s'amusait quelquefois, était accouchée d'un prince et qu'elle était morte peu de temps après sa délivrance ; mais c'est là sans doute encore un discours enfanté par la médisance et la méchanceté (lettre du 3 juillet 1754).

Autre posture : il demeure dans l'indécision et laisse parler les faits :

Il avait couru un bruit que Mme de Puisieux avait été mise à la Bastille comme auteur d'une misérable satire, parodie du *Pater*, qui a paru contre le roi T.C. et ses ministres ; cette dame pour se justifier et détruire ces faux bruits a répandu l'épître que je vous envoie, qui ne brille pas par la force de sa poésie (15 juillet 1753).

L'anecdotique prend alors le pas sur la conformité à la vérité.

Bien souvent, la réalité voisine avec la fiction et le rédacteur pèse les différentes versions d'un événement, en se fondant sur le nombre de témoignages pour faire pencher la balance vers une vérité qui n'a néanmoins qu'un certain degré de probabilité :

Un autre bruit qui courait, que la mort violente du sieur du Feisq n'était qu'une feinte et qu'il s'était sauvé dans les pays étrangers, tandis qu'on enterrait un autre cadavre sous son nom, n'est pas plus vrai sans doute, et tant de gens disent avoir vu le sieur Feisq mort, qu'il y a toute apparence que son suicide n'est que trop réel (3 juillet 1754).

La dernière livraison de 1754 se termine sur le récit croustillant des déboires de deux littérateurs, l'abbé Trublet, candidat malheureux à l'Académie française et La Morlière, qui avaient décidé de concert, après une station bien arrosée au cabaret, de mettre fin à leurs jours. S'ensuit ce commentaire : « On a fait à ce sujet une histoire qui tient sans doute plus du roman que de la vérité » (22 août 1754).

Si la rumeur est si intéressante et si elle vaut d'être rapportée, c'est donc moins pour sa vérité informative largement mis en doute ou contestée par le rédacteur lui-même que pour sa capacité à divertir, à s'adresser à l'imagination. Dans ces extraits-là, c'est l'intérêt fictionnel de la nouvelle qui prévaut ; après avoir rapporté par le menu une querelle entre le marquis de Crillon et l'ancien évêque de Mirepoix, de Morand peut bien écrire en faisant mine de le dénoncer : « Je voudrais avoir entendu tout cela pour en être bien persuadé, car je doute fort qu'il n'y ait de la broderie » (1^{er} août 1754) ; c'est grâce à la « broderie », au « roman », aux affaires « qui n'ont que le mérite du vaudeville » (lettre du 8 novembre 1753), aux contes faits au sujet du sort de Voltaire (lettre du 15 juillet 1753), qu'il entend accrocher son lecteur en lui procurant un intérêt de curiosité et une distraction amusante. Il joue alors sur un autre versant de la nouvelle qui tend alors vers l'anecdote, selon la définition de Karine Abiven : l'anecdote est un « micro-récit, où l'on raconte un petit fait supposé vrai tout en visant une réaction

affective du récepteur (rire, surprise)²³⁵ ». Pour aller dans le même sens, celui du déplacement de la question de la vérité au plaisant, on peut remarquer que la plupart des nouvelles anecdotiques contiennent un mot d'esprit quand elles ne finissent par une pointe spirituelle. Il y a là un sujet à part entière qui mérite une étude particulière puisqu'à la fois, notamment lorsqu'il s'agit d'une citation de paroles, le mot d'esprit peut participer à l'effet de véracité, tout en répondant à l'exigence de divertissement.

D'ailleurs, en matière de vérité des faits historiques, le rédacteur n'est rien moins que sceptique et dans un parallèle particulièrement audacieux entre son travail de collecteur de faits d'actualité et le travail de l'historien, il dénie à l'un comme à l'autre la possibilité de se placer sous l'étendard de la vérité. L'impossibilité récurrente à laquelle il se heurte de certifier la véracité de faits pourtant contemporains n'est-elle pas une preuve des biais de l'histoire ? A la suite d'un récit anecdotique cousu de points obscurs, le décès du Sieur de Feisq déjà mentionné, il consacre un développement argumentatif fondé sur une analogie à montrer que la grande Histoire, celle du passé, souffre du même coefficient d'incertitude que la petite histoire, l'histoire du présent. Cette défaillance entache gravement la crédibilité de l'une comme de l'autre :

Mais des noirceurs qu'on lui prête, comme de sa vie ou de sa mort, on ne sait rien de sûr pour le présent, c'est-à-dire dans le public. Car certainement dans sa famille et dans sa maison même, on sait tout, et quelqu'un parlera dans la suite. Que ces sortes de variations sur des faits arrivés dans Paris, ou qu'on dit être arrivés, donnent des armes contre la vérité de l'histoire ! Qu'elles fondent bien le pyrrhonisme sur le sujet ! Quoi ! Vivant au sein de Paris, témoins de ce qui se passe, sitôt que nous ne voyons pas la chose de nos propres yeux, nous n'en pouvons savoir au juste la vérité ! On nous débite tous les jours des contes où il n'y a pas un mot de vrai ou, si la chose est arrivée, chacun la raconte d'une façon différente ; et l'on veut me persuader que les événements passés à mille lieues, à mille ans de nous, qui ont passé par mille plumes différentes, lesquelles ont eu mille raisons pour en imposer, sont tels qu'on me les présente ? Il n'y a point de vraisemblance à le croire, ou du moins je doute de tous les détails (19 juillet 1754).

Cette déclaration fracassante est suivie d'une démonstration par l'exemple : et le journaliste de décliner une liste d'événements aux « cent actes divers », qu'il baptise successivement « autre aventure variante » pour appuyer sa thèse de l'infinie variabilité de la relation d'un fait divers.

²³⁵ Karine Abiven, « L'anecdote, conte et histoire à la fois : sur les traces textuelles d'une frontière du dire-vrai », dans *Conte et histoire*, ss. direction Marc Hersant et Régine Jomand-Baudry, Garnier, 2018.

Cette diatribe sur l'impossibilité d'atteindre à la vérité recèle une très intéressante réflexion sur la discipline historique elle-même : dans l'histoire, nous dit-il en substance, il y a les faits d'une part et d'autre part la manière dont les discours historiques les enregistrent. Si l'on peut peut-être s'accorder sur les grands événements, le doute demeure quant aux détails qui autorisent une marge de liberté à tout historien. Le détail étant le sel de l'anecdote, qui songerait dès lors à lui reprocher de les fictionnaliser ? Mettre l'histoire (petite ou grande) en énoncé implique nécessairement sinon une trahison, du moins une interprétation des faits. De Morand ouvre ici un débat éminemment moderne puisqu'il est au coeur de la réflexion de plusieurs historiens d'aujourd'hui lorsqu'ils revendiquent le droit d'écrire des biographies fictionnelles²³⁶. Quoi qu'il en soit, son scepticisme affiché fonctionne comme une sorte d'excuse aux manquements de son écriture par rapport à l'exigence de vérité implicitement inscrite dans le contrat qui le lie à son correspondant, et démontre s'il en était besoin, le caractère inévitable de la fiction dans la relation des faits.

Même si le journaliste tente d'annuler l'opposition entre les deux régimes de son discours et de les rapprocher, la correspondance reste prise entre deux visées. Dire le vrai est certes un objectif louable, mais aussi le curieux, le singulier, tous les bruits qui courent, pourvu que l'intérêt du lecteur soit au rendez-vous. C'est bien la notion d'intérêt, en tant qu'elle se décline en une large gamme de sentiments et d'affects chez le récepteur qui domine finalement.

III - Intérêt de l'actualité et hiérarchisation des nouvelles

Au-delà du critère de nouveauté qui est constamment rappelé comme source de l'intérêt et dont témoigne notamment la publication des pièces fugitives à la fin de chaque livraison, le discours de la correspondance se construit dans une incessante tension entre la pénurie informationnelle et le trop plein de nouvelles qui oblige à sélectionner et à trancher. La chasse à l'actualité est toujours menacée d'un côté par l'absence, le manque, et de l'autre par la pression de l'abondance. Une adaptation aux flux de l'actualité est constamment nécessaire, qui contraint le rédacteur à faire prévaloir l'offre décevante de l'actualité sur son goût personnel :

²³⁶ C'est notamment le cas de Michèle Perrot dans son ouvrage *Mélancolie ouvrière*, coll. « Nos héroïnes », Paris, Grasset, 2012.

C'est ordinairement, lorsque je voudrais et que j'aurais le plus besoin de faire une bonne et jolie lettre que la matière qui me serait le plus agréable me manque le plus : il faut bien, malgré que j'en aie, que je me jette sur les spectacles. Et si n'ont-ils rien de bien intéressant (lettre du 23 octobre 1753).

ou à compenser la pénurie dans un de ses domaines d'élection par la fertilité d'un autre, ici la littérature par le théâtre :

Bonnes ou mauvaises, du moins les productions théâtrales vont toujours, tandis que celles de la littérature chôment furieusement : et par surcroît de disette, on arrête celles qui étaient prêtes à paraître [*La Christiade* de Jacques-François de La Baume-Desdossat] (23 octobre 1753).

Ces difficultés d'adaptation sont l'occasion pour le journaliste de commentaires autoréflexifs dans lesquels il déplore d'être soumis à la contrainte de la brièveté imposée par le format de la lettre : formulant ses regrets de ne devoir qu'« effleurer les matières » (8 novembre 1753), contrairement aux auteurs de feuilles périodiques, il passe outre sa frustration pour se projeter pendant quelques pages dans cette fonction de critique enviée qui laisserait toute latitude à son goût naturel pour la littérature de développer une analyse suivie et précise.

Dès lors, existe-t-il un lien entre l'intérêt de l'actualité et la hiérarchisation des nouvelles au sein de la lettre ? Il faut noter tout d'abord que la plupart des nouvelles font l'objet d'une sorte de planification qui repose sur une présentation double. Les publications, les représentations théâtrales, et même parfois les réunions politiques sont annoncées dans un premier temps avant que d'être développées dans une livraison ultérieure, lors de leur réalisation effective, selon un procédé programmatique qui balise l'horizon d'attente du lecteur et entretient son intérêt. Au niveau de la composition des lettres, l'ordre des nouvelles est globalement assez immuable d'un bout à l'autre de la correspondance. En 1753 comme en 1754, on trouve presque systématiquement d'abord les nouvelles des théâtres puis les nouvelles littéraires et enfin, les nouvelles politiques, les anecdotes (parfois placées avant les nouvelles politiques), suivies des documents authentiques : les pièces fugitives. Ce n'est donc pas le plus ou moins grand intérêt d'un genre d'actualité qui ordonne le déroulement des nouvelles. Cette structure fixe rend plus significatives les rares entorses à un classement qui va du monde des spectacles au monde réel, de la vie culturelle à la politique. En réalité, elles sont peu nombreuses, sauf dans certaines livraisons de 1754 où l'actualité de la grande affaire politique, l'imminence du rappel des parlements dont le feuilleton nous est régulièrement fourni, vient sur le devant de la scène et refoule les autres nouvelles à une place ultérieure :

« La nouvelle la plus intéressante est celle sans doute par où je dois commencer ma lettre » : et le rédacteur de rapporter la nouvelle de la lettre manuscrite du roi Louis XV au premier président du parlement (lettre du 8 juin 1754) ; le 16 juin, le rédacteur commence par rappeler l'espérance du retour du parlement et les rumeurs concernant l'envoi de lettres de cachets pour libérer les exilés et les prisonniers d'états. P. de Morand commente : « cependant tous ces bruits s'évanouissent. On ne voit rien arriver qui confirme les espérances dont on se repaissait » ; l'*incipit* de la lettre du 23 juin porte sur le même sujet mais la situation a viré au berne : « les espérances sur le retour du parlement [sont] évanouies ». A partir du 3 juillet, l'actualité politique se fait moins pressante et la rubrique théâtrale retrouve sa place privilégiée. Dans les faits, la modification de l'ordre des nouvelles est très rare, et c'est bien l'espoir unanime du dénouement d'une affaire qui pourrit la vie politique depuis plusieurs années qui l'explique.

Si localement le discours du journaliste peut se structurer en une forme similaire à celle que l'on trouve dans le récit historique, comme le micro-récit anecdotique ou le feuilleton de l'affaire des parlements, s'il intègre des pièces « authentiques » qui font figure de documents historiques, c'est plutôt à une mémoire du présent culturel que répond la liste des matériaux recueillis. Loin d'être des matériaux bruts, ils sont d'ailleurs toujours mis en perspective par la modalité évaluative.

Car il est une autre forme de hiérarchisation discernable dans le traitement de la nouvelle, fondée sur l'importance quantitative accordée en fonction du genre de la nouvelle. Dans le commentaire critique des spectacles et des publications, il est fréquent que le développement d'une nouvelle soit proportionnel à l'appréciation négative dont elle fait l'objet : ainsi une évaluation massacrant peut-elle donner lieu à un commentaire étendu, comme dans cet exemple où le journaliste peste sur la mauvaise qualité des livres qui paraissent :

Parmi les livres nouveaux qui paraissent, combien y en a-t-il seulement de passables ? La plupart sont faits à la légère, sans esprit, sans génie, sans invention, ce sont des ouvrages futiles qui n'ont que quelques bluettes, quelques faux brillants qui durent moins que la fleur du matin (lettre du 5 septembre 1753),

suit l'exemple des *Mémoires de la comtesse de Zurlac* de Madeleine de Puisieux, roman auquel il ne consacre pas moins d'une page de résumé. S'il passe rapidement sur la floraison de pièces diverses publiées pour saluer la naissance du Duc d'Aquitaine dans la lettre 21

septembre 1753 : « Les misères du Parnasse français inondent le public. Son insipide fertilité fatigue les gens de goût et prouve sa décadence » puis dans l'*incipit* de la lettre du 4 octobre 1753 : « L'inondation de vermine [...] continue toujours », en revanche, *Les Lacédémoniennes*, pièce « triste, ennuyeuse et froide » fait l'objet d'un compte rendu d'une page (19 juillet 1754), tout comme *Le Grelot* de Baret (lettre du 25 mai 1754), « mauvaise copie d'*Angola* et du *Sopha*, assez faiblement écrite, sans invention, sans génie, sans coloris ».

On assiste donc paradoxalement à une sorte de valorisation quantitative du médiocre, de l'insignifiant, et à la promotion du petit fait : la floraison de l'anecdote, particulièrement notable à partir de 1754 en est aussi l'un des signes ; la valeur d'information est alors doublée par la valeur de divertissement, tant le plaisir du conte et la satisfaction d'étriller quelques productions littéraires est à même d'établir une sorte de connivence entre les deux acteurs de l'échange.

En dernière analyse, ces hiérarchisations, bien que surprenantes parfois, sont cependant assez peu significatives, car le journaliste ne fait guère de différence entre les nouvelles qui sont vouées à entrer dans l'Histoire, et qui feront événements pour la postérité, et celles qui sont futiles et vouées à l'oubli. Il vise moins à accumuler des archives pour le futur qu'à vivre avec son lecteur au jour le jour, dans une dimension deshistoricisée.

A condition que l'information soit contemporaine, le vrai, le faux, tout ce qui se dit, tout ce qui se fait, tout ce qui arrive, les événements et leurs interprétations appartiennent à la matière de la correspondance qui repose sur un renouvellement permanent de l'actualité. Malgré le système du « à suivre » et un effort particulier du rédacteur pour éviter la juxtaposition des nouvelles par d'habiles transitions, malgré la place réservée à l'anecdote, le discours ne vise ni à se lier en une histoire ni à rivaliser avec elle, mais donne l'image d'un éternel retour des mêmes faits détachés de toute finalité. Jouer sur la singularité pour exciter le curieux, sur le plaisant pour animer le lecteur et parler à ses émotions, le mettre en belle humeur semble être l'objectif principal de l'auteur. D'où les effets de style qui font que la correspondance de Pierre de Morand est très réussie : son style est constamment piquant et vif, cousu de traits d'esprit, c'est une écriture habitée par un auteur qui la marque de sa présence, de ses jugements parfois lapidaires et d'une intelligence toujours en éveil.

TABLE DES MATIERES

Régine Jomand-Baudry : Présentation

François Moureau, Correspondances littéraires et nouvelles à la main : des frontières indécises ?

Eric Francalanza, Correspondance littéraire et correspondance familière : essai de définition contrastive

Cyril Francès, « Cependant je veux hasarder une petite réflexion » : la question de l'auctorialité dans la *Correspondance Littéraire de Karlsruhe*

Béatrice Ferrier, Écrire la critique théâtrale : le double « je » de Maillet-Duclairon

Sébastien Drouin, Mode « à la grecque » et actualité théâtrale en 1764

Régine Jomand-Baudry, Ecrire l'actualité dans la *Correspondance littéraire* de Nîmes de Pierre de Morand